UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01567520 0

MÉLANGES

DE

LITTÉRATURE FRANÇAISE

DU MOYEN AGE

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

GASTON PARIS

MÉLANGES
DE
Littérature Française
DU MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR
Mario ROQUES

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AU MOYEN AGE
L'ÉPOPÉE — LE ROMAN — L'HISTOIRE
LA POÉSIE LYRIQUE
LA LITTÉRATURE DU QUINZIÈME SIÈCLE

PARIS
HONORÉ CHAMPION, LIBRAIRE-ÉDITEUR
5, Quai Malaquais (VIe)

1912

150152
13/5/19

LIBRARY
JUN
21
1978
OF TORONTO

PQ
153
P3

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT VII

I. — LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AU MOYEN AGE

[Littérature médiévale et littérature moderne] 3
Histoire de la littérature française au moyen âge 20
La littérature normande avant l'annexion (912-1204) 71

II. — L'ÉPOPÉE

[*Aioul, Élie de Saint-Gilles, Daurel et Beton, Raoul de Cambrai*] 109
Anseïs de Carthage et la *Seconda Spagna* 169
La légende de Pépin « le Bref » 183
Naimeri — n Aymeric 216

III. — LE ROMAN

[*Cligès*] 229
Sur *Amadas et Idoine* 328
Le *Roman de Renard* 337

IV. — L'HISTOIRE

Les *Mémoires* de Philippe de Novare 427

V. — LA POÉSIE LYRIQUE

Les cours d'amour du moyen âge 473
Jaufré Rudel 498

Les origines de la poésie lyrique en France..... 539
Bele Aaliz..... 616

VI. — LA LITTÉRATURE DU QUINZIÈME SIÈCLE

La nouvelle française aux XVe et XVIe siècles..... 627
Le poète Guillaume Coquillart, chanoine et official de Reims..... 668

INDEX

Index des auteurs et des textes cités..... 681
Index des mots..... 695
Index des matières..... 698
Table analytique des articles..... 701

Errata..... 711

AVERTISSEMENT

Nous réunissons, sous le titre de *Mélanges de littérature française du moyen âge*, des mémoires insérés par Gaston Paris dans des publications collectives qui sont parfois difficilement accessibles, ou qui ne peuvent être comptées parmi les instruments de travail indispensables aux romanistes : *Journal des Savants*, *Rassegna bibliografica*, *Revue historique*, *Revue de l'Orient latin* ; *Mélanges Couture*, *Furnivall*, *Havet*, *Wahlund* ; publications de Sociétés académiques provinciales.

Nous ne réimprimons, par contre, aucun des nombreux et importants articles insérés dans la *Romania*, l'*Histoire littéraire de la France* (t. XXVIII-XXXII) ou le *Bulletin de la Société des anciens textes*.

Ce recueil suit, dans ses dispositions générales, le plan de la *Bibliographie des travaux de G. Paris* [1] ; il est réparti en six sections :

I. *La littérature française au moyen âge* ; — II. *L'épopée* ; — III. *Le roman* ; — IV. *L'histoire* ; — V. *La poésie lyrique* ; — VI. *La littérature du XV^e siècle*.

Notre impression reproduit le texte des tirages à part, quand Gaston Paris en a fait faire. Nous n'y avons corrigé que les fautes typographiques évidentes.

Les indications que nous avons cru indispensable d'ajouter sont placées entre crochets [ ].

Nous avons pu pour quelques articles (*Littérature normande*, *Anseïs de Carthage*, *Pépin le Bref*) recueillir les corrections ou additions inscrites par Gaston Paris dans les marges de ses exemplaires personnels conservés à la Bibliothèque Gaston Paris (Sorbonne).

1. Paris, Société amicale Gaston Paris et H. Champion, 1904.

Nous les avons fait précéder d'un * et insérées aussi entre crochets [*], à l'exception d'un petit nombre de corrections de pure forme.

Nous avons conservé pour les *Index* la disposition que nous avions adoptée dans le recueil des *Mélanges linguistiques* de Gaston Paris [1]; toutefois il nous a paru préférable de ne pas relever dans l'*Index des matières* les faits d'ordre littéraire, fort difficiles à classer utilement, et de renvoyer pour ceux-ci à une *Table analytique des articles* très détaillée, qui, nous l'espérons, rendra les recherches plus rapides et plus aisées [2].

MARIO ROQUES.

---

1. Paris, Société amicale Gaston Paris et H. Champion, 1909.

2. Nous avons été aidés dans la rédaction et la révision des *Index* et de la *Table analytique* par notre confrère et ami M. Lucien Foulet, à qui nous adressons tous nos remerciements.

I

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

AU MOYEN AGE

[LITTÉRATURE MÉDIÉVALE ET LITTÉRATURE MODERNE.]

Voici la première fois que dans une histoire générale de la littérature française conçue sur une grande échelle la littérature du moyen âge reçoit la place qui lui appartient. Elle n'est pas ici reléguée dans une sorte d'introduction générale et bornée à quelques indications sommaires données de seconde main et presque à contre-cœur. Elle est étudiée directement, traitée avec ampleur, exposée sous tous ses aspects et suivie dans tout son développement. On a cherché et on a pu trouver, pour atteindre le but qu'on s'était proposé, des savants d'une compétence reconnue et spéciale, dont les noms garantissent pour chacun d'eux la sûreté de l'information et la parfaite intelligence du sujet qui lui a été assigné. C'est là un fait considérable : il témoigne des grands progrès accomplis en ces dernières années dans l'étude de notre passé, et il marquera une date dans l'histoire littéraire du XIX^e^ siècle lui-même. Le temps n'est plus où l'on considérait tous les siècles qui ont précédé la Renaissance comme indignes d'attirer l'attention de la critique, comme occupés par de vagues et informes productions qui ne méritaient pas d'être classées dans la littérature nationale, et où on les abandonnait à une érudition dont les recherches n'intéressaient que ceux qui s'y livraient. On a compris qu'il n'était pas plus juste d'exclure de notre littérature les sept siècles qui vont des Serments de Strasbourg à la *Défense et illustration de la langue françoise* qu'il ne le serait de les éliminer de nos annales. Ils figurent dans l'histoire des formes qu'a prises notre pensée au même titre que dans celle des faits de notre vie nationale, de nos institutions, de notre droit, de nos croyances, de nos mœurs et de nos arts. Avoir reconnu cette vérité et lui avoir donné, par les deux beaux volumes que j'ai le plaisir de présenter au public, son application pratique, sera l'honneur de la nouvelle *Histoire de la littérature française*.

Est-ce à dire que la littérature des trois derniers siècles ait pour préface nécessaire et pour condition de son existence la littérature du moyen âge, comme l'histoire de ces siècles a pour préface nécessaire et pour condition de son existence l'histoire du moyen âge ? Il n'en est pas tout à fait ainsi. On ne saurait dire que la littérature moderne continue la littérature du moyen âge de la même façon que l'histoire moderne continue celle des temps antérieurs. Les institutions, les mœurs, le milieu social ne subissent pas et ne peuvent pas subir de changements brusques : les éléments qui les composent ne se transforment que lentement, et il reste toujours dans le présent beaucoup du passé. La royauté se développe de Charles VII à Louis XV par une suite de transitions insensibles, dont chacune est préparée dans celle qui la précède et prépare celle qui la suit ; il en est de même pour la noblesse, pour l'Église, pour la magistrature, pour la législation, pour les coutumes, les mœurs, le langage. La Révolution elle-même n'a pas amené entre l'ancienne France et la nouvelle la rupture complète que ses partisans ou ses adversaires passionnés veulent qu'elle ait accomplie : après le terrible déchirement produit par l'explosion subite de forces internes longuement couvées, les tissus violemment arrachés se sont rejoints et réparés, les organes qui étaient restés viables se sont reconstitués, les agents biologiques héréditaires ont repris leur œuvre un moment troublée, et l'identité fondamentale de la nation, après comme avant la crise, apparaît maintenant à tous les yeux sincères et clairvoyants. Il n'en est pas de même pour la littérature. La Renaissance, qu'accompagnait dans les âmes le grand mouvement parallèle de la Réforme, a véritablement créé chez nous une littérature nouvelle, qui ne doit guère à l'ancienne que sa forme extérieure, à savoir sa langue et, pour la poésie, les principes et les moules de sa versification. Pour le reste, sujets, idées, sentiments, conception de l'art et du style, il y a un véritable abîme entre la littérature inaugurée au milieu du XVI^e^ siècle et celle qui florissait aux siècles antérieurs. Pour comprendre Ronsard et ses successeurs, il est indispensable de connaître les auteurs grecs et latins ; on peut presque se dispenser de connaître les vieux auteurs français.

Il n'y a pas de phénomène plus intéressant dans l'histoire

intellectuelle du monde que cette substitution apparente d'une âme à une autre dans la même littérature ; il n'y en a pas qui soit complètement analogue. Quand Rome a créé son éloquence et sa poésie sur le modèle de l'éloquence et de la poésie des Grecs, elle n'en possédait pas à elle : dans les moules qu'elle emprunta elle jeta une pensée qui ne s'était encore exprimée que par des actes et qui, en dépit de toute imitation, manifesta son originalité dès qu'elle fut appelée à se traduire par des mots. Quand la Russie fut initiée à la culture européenne, elle n'avait pas non plus de passé littéraire : ses vieilles *bylines*, oubliées depuis longtemps dans la région qui leur avait donné naissance, s'étaient réfugiées dans un coin perdu du vaste empire et n'étaient connues du peuple moscovite que sous la forme altérée de contes en prose. En Italie, le mouvement de la Renaissance, qui y est né, n'a pas produit de brusque solution de continuité : les grands hommes qui l'annoncent ou l'inaugurent au XIV^e^ siècle, Dante, Boccace, Pétrarque, sont encore par bien des côtés des hommes du moyen âge, et s'ils créent l'idéal littéraire moderne en retrouvant chez les anciens le goût et le secret de la beauté, ils appliquent la forme nouvelle à des sujets ou à des conceptions que leur fournit la tradition médiévale ; plus tard encore c'est sur la matière épique du moyen âge que l'Arioste jette le riche et léger tissu dont il emprunte les couleurs à la poésie gréco-latine. Dans les autres pays de l'Europe l'étude et l'amour de l'antiquité n'amènent pas, comme en France, une rupture complète avec le passé : les deux grandes productions du XVI^e^ siècle, inégales en valeur, mais curieusement parallèles, la *comedia* espagnole et le théâtre anglais, ont leurs profondes racines dans le sol national et ne doivent au soleil renaissant de la Grèce et de Rome que l'éclat de leurs couleurs et la puissance de leur végétation. Quant aux nations germaniques, absorbées par les convulsions de la grande lutte religieuse, elles sont pendant deux siècles sans littérature propre, et si, quand elles arrivent à leur tour à une vie littéraire originale, elles se trouvent complètement éloignées du moyen âge, cela s'explique par cette sorte d'hivernage pendant lequel tous les germes anciens sont morts et dont elles ne sortent que sous la double influence des littératures antiques et surtout des littératures modernes, partout alors richement développées.

D'où vient donc qu'il en a été autrement chez nous, et qu'une littérature à la fois antique et nouvelle y est brusquement apparue, sans liens avec celle qui avait fleuri sur notre sol pendant six siècles ? pourquoi la littérature de la Renaissance ne s'est-elle pas, en France comme en Italie, soudée à la littérature du moyen âge, la transformant et non la supprimant ? pourquoi, comme en Angleterre et en Espagne, la vieille poésie nationale ne s'est-elle pas épanouie à la chaleur fécondante de l'antique idéal, au lieu de se dessécher et de disparaître devant les rayons de l'astre remonté au ciel ? C'est ce que peuvent expliquer diverses causes. La première est que la Renaissance n'a pas été chez nous spontanée. Elle nous est venue d'ailleurs, d'Italie, et elle s'est présentée dès l'abord comme une guerre déclarée à ce qui existait dans le pays : au lieu de sortir de la vieille souche par une propre et lente évolution, la plante nouvelle, importée du dehors, n'a pris possession du sol que par l'extirpation de ce qui y avait poussé avant elle. Une autre raison fut l'aspect sous lequel la beauté antique se révéla aux esprits français. La Renaissance italienne avait, à l'origine, été purement latine : les grands trécentistes ne savaient pas un mot de grec ; ils n'entrevoyaient Homère qu'à travers Virgile, Pindare qu'à travers Horace, Platon et Démosthène qu'à travers Cicéron, Athènes qu'à travers Rome. Mais quand la Renaissance pénétra en France, elle était devenue grecque autant que latine, et c'étaient Homère, Pindare, Sophocle, Démosthène et Platon que les créateurs de la nouvelle éloquence et de la nouvelle poésie contemplaient directement, « d'un regard de joie et de respect », comme leurs dieux et leurs modèles. Or l'antiquité latine n'avait jamais cessé d'être connue au moyen âge, et même d'être admirée : l'innovation des maitres italiens, innovation d'abord insensible et dont ils n'eurent eux-même que vaguement conscience, avait consisté à la comprendre mieux et à saisir plus profondément ce qui en faisait à la fois le trait distinctif et la fécondité : l'observation directe de la nature et de la vie, et la beauté de la forme, le *style* ; il n'y avait entre eux et leurs prédécesseurs qu'une différence de degré dans la pénétration et l'assimilation d'un monde qui n'avait jamais disparu de l'horizon intellectuel. La Grèce, au contraire, apportait une révélation toute nouvelle : le moyen

âge n'en avait rien connu, et devant cette splendeur vierge enchantant les yeux éblouis, tout ce qui l'avait ignorée semblait ténébreux, difforme et vulgaire. Il faut tenir compte aussi de cette circonstance que la Réforme, à laquelle beaucoup des humanistes qui coopérèrent à la Renaissance étaient plus ou moins ouvertement attachés, créait une séparation entre le passé catholique de la France et ce qu'on rêvait de son avenir : le moyen âge et même les temps immédiatement précédents apparaissaient comme imbus de superstitions grossières aussi bien que comme ignorants et barbares. Enfin la Renaissance fut en France l'œuvre de purs érudits ; elle sortit des collèges et des imprimeries, tandis qu'en Italie elle avait été l'une des formes de l'action d'hommes profondément mêlés, comme Dante et Pétrarque, à la vie politique de leur temps et cherchant dans la poésie un moyen d'exprimer les idées et les passions qui agitaient les hommes autour d'eux, ce qui les mettait en communication directe et réciproque avec le milieu ambiant. Nos hellénistes français, au contraire, ne cultivaient l'art que pour l'art lui-même et ne s'adressaient qu'à un cercle restreint dont ils composaient à eux seuls la plus grande partie. Il ne pouvait sortir de là qu'une littérature de cénacle, qui de prime abord se mettait à l'écart du peuple et en opposition avec lui, et si elle aboutit, dans son plus beau développement, au XVII^e^ siècle, à une littérature vraiment nationale, ce fut parce que la partie cultivée de la nation s'était peu à peu formée à son école, parce que de son côté elle avait fait, avec Malherbe, de grandes concessions à un public plus large, et enfin parce que l'époque qui lui permit d'atteindre son apogée était une époque de gouvernement absolu, où les grandes questions humaines étaient soustraites à la discussion, et où la littérature avait pris toute la place interdite aux autres activités de l'esprit. Mais à l'origine la littérature, et surtout la poésie nouvelle, s'était fait une loi de ne s'adresser, comme le proclamait Ronsard, qu'à ceux qui étaient « Grecs et Romains », et par conséquent ne se souciait nullement de se rattacher aux traditions et aux habitudes d'un passé qu'elle dédaignait et d'un « vulgaire » qu'elle avait en horreur.

Mais la plus importante de toutes les causes qui expliquent la rupture de la littérature du XVI^e^ siècle avec celle du moyen

âge est dans le fait que la première était séparée de la seconde par un intervalle plus grand qu'il ne semble, ou plutôt que la seconde, à vrai dire, depuis longtemps n'existait plus. Ce qui l'avait remplacée était une littérature bâtarde, sorte de Renaissance avortée, mêlant les restes de la puérilité subtile du moyen âge à une gauche imitation de l'antiquité latine, dénuée de sujets et vide de pensées, incertaine de forme, incapable de grandeur et d'énergie, et tout aussi incapable de vraie beauté. Il ne lui manquait pas une certaine grâce, transmise à Marot par les poètes galants du XV^e^ siècle, et affinée par lui en une élégance souvent exquise ; mais il lui manquait la puissance de l'idée, la vérité du sentiment ou de l'observation, et le secret de la forme concentrée et pleinement consciente de son rapport avec la matière. L'épopée était morte depuis le XIV^e^ siècle et ne survivait que dans les rédactions en prose, où l'on ne voyait plus que des contes prolixes et surannés. La poésie allégorique elle-même avait à peu près cessé le fastidieux radotage dont, pendant deux siècles, à la suite du *Roman de la Rose*, elle avait enveloppé la pauvreté de sa psychologie, de sa morale et de ses satires. L'éloquence, en prose ou en vers, se guindait, pour grandir sa chétive stature, sur des échasses naïvement apparentes, et s'enflait la bouche, pour se donner un air solennel, avec des périodes ronflantes et de longs mots « despumés à la verbocination latiale ». L'histoire, il est vrai, avec Froissart, Chastellain et Commines, avait produit des œuvres vivantes et souvent puissantes, qui étaient imprimées en partie et qu'on lisait toujours, et le roman moderne était apparu au XV^e^ siècle, ainsi que le conte en prose, sous la plume d'Antoine de la Sale ; mais ces écrits en prose semblaient étrangers à l'art proprement dit, et ne pouvaient fournir de base à une tradition vraiment littéraire. La poésie lyrique était réduite aux monotones ballades, aux rondeaux étriqués, aux lourds chants royaux ; elle était toute de facture et, ne sortant pas du cœur, ne parlait pas au cœur. Le germe du drame religieux, capable d'une telle fécondité, et qui avait produit aux XII^e^ et XIII^e^ siècles des jets si originaux, avait été noyé dans la prolixité, la vulgarité et la platitude des interminables mystères. Le théâtre comique avait seul de la vitalité et devait en fait prolonger jusqu'à Molière et plus loin encore quelque chose de son

inspiration et de ses procédés : il avait produit un chef-d'œuvre, *Patelin*, que la nouvelle école fut longtemps bien loin d'égaler avec ses faibles imitations de la comédie antique, italienne ou espagnole ; mais, abandonné en général à la verve éphémère des improvisateurs et des sociétés joyeuses , il ne comptait pas dans la littérature. Tout le reste se présentait sous l'aspect lamentable d'oripeaux à la fois fastueux et pauvres, de fanfreluches prétentieuses, de vieux galons dédorés et « gothiques » : la jeune poésie qui s'avançait, fière de sa science et de son art, les yeux fixés sur l'idéal hellénique, le cœur rempli de hautes aspirations et la tête garnie de réminiscences qu'elle prenait pour des idées, n'eut qu'à pousser du pied cette défroque pour qu'elle disparût de la scène, où elle n'avait jamais habillé que les acteurs d'un long intermède. Par derrière, loin par derrière, le vrai moyen âge, enfoui dans des manuscrits qu'on avait cessé de lire et dans une langue qu'on ne comprenait plus, était aussi profondément inconnu que s'il n'avait jamais existé, et les érudits qui commencèrent alors à l'explorer ne virent dans leurs trouvailles qu'un objet de curiosité archéologique.

Ainsi s'explique le divorce complet opéré entre le passé et l'avenir littéraire de la France au milieu du XVI^e^ siècle, et c'est pour cela que la connaissance de la littérature du moyen âge ne semble guère importer à celle de la littérature moderne. Mais il n'en va pas de même si au-dessous de la littérature on cherche le génie qui l'a inspirée et qu'elle exprime. Si ce génie a sommeillé en France, — grâce surtout à l'atroce guerre de Cent ans, — pendant deux siècles et demi, s'il s'est donné, en se réveillant, une forme tout autre que celle qu'il avait eue jadis, il n'en est pas moins resté essentiellement le même dans ses traits fondamentaux, et l'intelligence de notre littérature moderne gagne beaucoup à ce qu'on la rapproche de notre ancienne littérature, — avec laquelle elle a si peu de rapports, — parce qu'il est intéressant de saisir, dans cette différence même, des ressemblances qui surprennent et qui charment, comme ces constatations qu'on fait parfois, sur sa propre personne, d'un atavisme dont on n'avait pas conscience et qui semble ouvrir un jour soudain sur les sources les plus profondes et les plus mystérieuses de la vie.

On pourrait signaler et on a signalé plus d'une ressemblance entre les manifestations de l'esprit français, — de l'esprit gaulois, comme on dit pour marquer l'antiquité d'une de ses tendances les plus enracinées, — d'autrefois et d'aujourd'hui : n'est-ce pas de la même inspiration que sont sortis Faux-Semblant et Tartuffe, Patelin et Figaro, les *Quinze joies de mariage* et la *Physiologie du mariage* ? et plus d'un de nos vieux contes, en vers ou en prose, ne fait-il pas penser à La Fontaine et à Maupassant ?..... Je ne veux m'attacher ici qu'à un trait beaucoup plus général, que M. Brunetière a déjà indiqué avec une remarquable pénétration dans sa belle étude sur *le Caractère essentiel de la littérature française*, mais qui mérite d'être suivi de plus près et marqué plus profondément qu'il ne pouvait l'être dans un tableau d'ensemble où il n'est qu'accessoire.

Notre littérature, — la critique étrangère et la critique française se sont accordées à le proclamer, — est avant tout une littérature sociale et même une littérature de société. Elle compte peu d'œuvres dans lesquelles l'auteur ait exprimé son âme, son rêve de la vie, sa conception du monde, pour le plaisir ou le besoin intime de se les représenter à lui-même sous une forme qui réponde à son idéal inné de beauté. Nos écrivains s'adressent toujours à un public, l'ont constamment devant les yeux, cherchent à deviner ses goûts, à conquérir son assentiment, et s'efforcent de lui rendre aussi facile que possible l'intelligence de l'œuvre destinée à lui plaire. Ils expriment donc surtout des idées accessibles à tous, soit qu'ils adoptent et démontrent celles qui sont couramment reçues, soit qu'ils les heurtent exprès pour faire impression sur les lecteurs et accréditer celles qu'ils veulent y substituer. Or ce caractère éclate dès les plus anciens temps de notre littérature. Nos chansons de geste sont composées pour la classe aristocratique et guerrière, en expriment les sentiments, en flattent les passions, en personnifient l'idéal. On chercherait en vain dans toute l'Europe médiévale une œuvre qui incarne comme la *Chanson de Roland* les façons de sentir, sinon de la nation tout entière, au moins de la partie active et dominante de la nation dans ce qu'elles eurent de plus impersonnel et de plus élevé. De là cette faiblesse de la caractéristique qu'on a relevée dans

notre vieille épopée : les individus l'intéressent moins que les idées et les sentiments dont ils sont les porteurs. Ce n'est pas ici, comme dans l'épopée allemande, la destinée personnelle des héros qui fait le sujet principal et presque unique du poème : si l'héroïsme et la mort de Roland sont si émouvants, c'est qu'ils sont mis au service de causes supérieures au guerrier lui-même : l'honneur, la foi chrétienne, la fidélité au seigneur, le dévouement à « douce France ». Nous avons, il est vrai, des poèmes beaucoup plus individualistes, comme *Renaud de Montauban* ou *les Lorrains* ; mais d'une part ils ont eux-mêmes quelque chose de général en ce qu'ils sont profondément imbus des sentiments « féodaux », et d'autre part ils sont encore tout pénétrés de l'esprit germanique ; ils sont comme des dépôts, sur le sol français, de cette grande alluvion des temps mérovingiens dont le flot n'a fait depuis mille ans que reculer et décroître. Prise dans son ensemble, notre épopée est une épopée sociale, par opposition à l'épopée individualiste des Allemands. La pénétration et l'adaptation d'une matière étrangère par l'esprit français se montrent à merveille dans la lente transformation des récits d'origine celtique. L'épopée de Tristan, où la souveraineté égoïste de l'amour éclate avec une si sauvage beauté, est isolée au milieu de nos romans de la Table Ronde et présente déjà, dans ses versions françaises, bien des traces d'accommodation au milieu dans lequel elle a été introduite. Quant aux autres, bien qu'ils eussent été originairement conçus dans un esprit bien différent, ils nous offrent un idéal tout social, et même tout conventionnel, de courtoisie et d'honneur : ils présentent à la société chevaleresque du XII^e^ siècle un miroir où elle aime à se contempler telle qu'elle croit être ou voudrait être. Les romans d'aventure, empruntés de toutes parts, et qui répondent au besoin universellement humain d'entendre et de raconter des histoires merveilleuses, ont subi insensiblement une réfraction analogue : nos poètes aiment à en tirer une leçon, à y introduire les règles de la vie élégante de leur temps, à changer ces vieux récits, qu'avait formés la seule imagination en vue de plaire à elle-même, en exemples et en moralités. Le même souci se retrouve jusque dans les fabliaux : beaucoup des rimeurs de ces contes souvent plus que gais se préoccupent de donner à leurs récits quelque

portée morale ou au moins satirique, ne voulant pas avoir l'air de se contenter du plaisir de rire sans arrière-pensée. Dans ces romans et dans ces fableaux on reconnaît d'avance l'esprit qui a inspiré *Télémaque* ou les « contes moraux » du XVIII^e^ siècle. L'histoire partage la tendance générale. Le livre de Villehardouin est un écrit apologétique ; celui de Froissart est un tableau de la société du XIV^e^ siècle destiné à servir de « leçon de choses » aux nobles pour qui il est écrit ; celui de Commines est un traité de politique illustré par des exemples. Seul, le bon Joinville a écrit ses Mémoires pour le plaisir de raconter ses aventures en Orient ; encore était-ce moins pour se les rappeler à lui-même que pour les faire connaître à plus de monde qu'il ne pouvait le faire en les redisant « es chambres des dames ». La religion elle-même, qui, jadis comme aujourd'hui, a occupé tant d'intelligences et rempli tant de cœurs, a produit chez nous peu de ces ouvrages mystiques où l'âme exhale en effusions passionnées son amour de Dieu et son aspiration vers lui : on n'en trouve pas plus au moyen âge qu'aux temps modernes (car l'*Imitation de Jésus-Christ* n'est pas une œuvre française) ; mais on y trouve d'excellents traités de morale chrétienne et d'ardents plaidoyers pour ou même contre l'Eglise ; nos écrivains religieux de tous les temps prêchent ou discutent bien plus qu'ils ne se recueillent en eux-mêmes ou ne s'absorbent en Dieu.

Au reste, cette littérature, toujours préoccupée d'agir sur les hommes, a pleinement atteint son but. Les chansons de geste étaient, au moment de la prodigieuse fermentation d'où elles sont sorties, comme les bulletins, rapidement colportés au loin, des actions héroïques ou blâmables, et on ne désirait rien tant que d'y figurer honorablement, comme on ne craignait rien tant que de fournir le sujet d'une « mauvaise chanson ». Les romans de la Table Ronde ont agi sur les mœurs de la société à laquelle ils s'adressaient et servi longtemps de modèles à tout ce qui prétendait être « courtois ». Les chansons de croisade ont poussé plus d'un chevalier vers la Syrie ; les chansons politiques, les *dits* satiriques ont joué un rôle important dans les luttes publiques et privées. Mais rien ne se compare à l'influence exercée par l'œuvre de Jean de Meun, de celui qu'on a pu appeler le Voltaire du XIII^e^ siècle

elle a passionné les uns, elle a scandalisé les autres, et en somme elle a formé en grande partie les idées et les manières de voir que la bourgeoisie du moyen âge a transmises à la bourgeoisie moderne. Garnier de Pont-Sainte-Maxence, Rustebeuf, Alain Chartier, bien d'autres encore, ont prétendu guider ou contredire l'opinion de leurs contemporains sur tous les sujets en discussion, et on ne peut nier qu'ils n'aient eu sur elle une influence souvent considérable. Telle a été aussi la prétention et telle a été l'action de beaucoup de nos écrivains modernes, prétention et action encore peu apparentes au XVI^e^ siècle, plus marquées au XVII^e^, éclatantes au XVIII^e^ et au XIX^e^. Le principal objet d'une littérature sociale, c'est d'agir sur la société dans laquelle elle se produit.

Son autre objet est la peinture de cette société à laquelle elle est destinée, et c'est en effet cette peinture qui remplit la plus grande partie de notre vieille littérature, comme de notre littérature moderne. Aussi est-elle une mine inépuisable de renseignements sur les mœurs, les usages, les costumes, toute la vie privée de l'ancienne France. Les plus descriptifs de nos romans mondains ne donnent pas plus de détails sur les toilettes ou l'ameublement de leurs héroïnes que n'en fournissent les romans des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Les écrits moraux ou facétieux en prose ou en vers, les contes, le théâtre, n'abondent pas moins en descriptions de ce genre : le public les accueillait toujours avec complaisance, amusé de retrouver le cadre de sa vie habituelle, ou charmé de se figurer les splendeurs d'un monde qui lui était fermé ; l'archéologie les recueille actuellement avec curiosité et avec reconnaissance.

Un autre trait distinctif de la littérature sociale, c'est de créer des types généraux plutôt que des caractères individuels. On a déjà vu que la peinture des caractères était faible dans l'épopée et pourquoi elle devait l'être, subordonnée comme elle l'était à une tendance générale. Elle n'est pas plus forte dans les romans d'aventure ou les contes. Les personnages s'y ressemblent presque tous : hommes et femmes, vieux et jeunes, sont taillés sur quelques patrons qui ne varient guère, parce qu'ils sont déterminés par des idées préconçues. En revanche Roland, Huon de Bordeaux, Arthur, Lancelot, Renard, Guenièvre, Nicolette, Richeut sont des types accomplis

de l'héroïsme, de la jeunesse aventureuse, de la dignité royale, de la courtoisie chevaleresque, de l'astuce narquoise, de la mondanité immorale mais aristocratique, de l'amour naïf et passionné, de la corruption éhontée. Leurs traits sont d'autant plus significatifs qu'ils sont, moins personnels, et se gravent d'autant mieux dans le souvenir qu'ils sont coordonnés par une logique parfaite. Ils gagnent en relief et en clarté tout ce qu'ils perdent en profondeur et en complication. N'est-ce pas aussi ce qu'on peut dire des créations les plus parfaites de notre littérature classique ?

La tendance à créer des types plutôt qu'à essayer de faire vivre des individus dans toute leur complexité changeante n'exclut pas l'analyse psychologique ; au contraire. Les sentiments humains sont étudiés en eux-mêmes, dans leur évolution logique et leurs conflits, tels que, dans des conditions données, ils doivent se produire, chez tout homme défini d'une certaine façon, et ceux qui les éprouvent aiment à se les expliquer à eux-mêmes..... pour l'instruction des autres. Cette analyse psychologique, la littérature française y a excellé dans tous les temps. On pourrait citer tel morceau de Chrétien de Troyes qui ne le cède pas en vérité, en ingéniosité, parfois en subtilité, aux plus célèbres monologues de nos tragédies, aux pages les plus fouillées de nos romans contemporains. Le moyen âge a même poussé si loin son amour de l'analyse des « états d'âme » qu'il a fini par la dégager de tout support individuel, et qu'il a créé, dans le *Roman de la Rose*, ce qu'on a pu appeler l'épopée psychologique. Là encore on ne peut méconnaître l'affinité profonde qui relie, à travers les âges, toutes les manifestations de notre génie littéraire. On reconnaît d'ailleurs, dans ce goût pour la psychologie abstraite, l'influence que la scolastique, création proprement française, a exercée pendant des siècles sur notre esprit comme sur notre langue, et qu'elle n'a peut-être pas encore cessé d'exercer.

L'une des qualités qui distinguent la littérature française moderne, c'est l'art de la composition. Depuis une pièce de théâtre ou un roman jusqu'à un sonnet, nous voulons que toute œuvre d'art soit bien construite et bien proportionnée, que l'auteur l'ait embrassée dans son ensemble avant de la commencer, et que toutes les parties en soient unies par un lien

toujours présent à son esprit et qui apparaisse sans effort à celui du lecteur. Les œuvres étrangères où ces conditions manquent nous déroutent, et la majorité de notre public ne les goûte jamais qu'à demi. Il semble que sous ce rapport notre ancienne littérature diffère profondément de la moderne. Des poèmes qui n'en finissent pas, des « branches » qui se multiplient et s'enchevêtrent à l'aventure, des romans en prose qui recommencent sans cesse de nouveaux épisodes sans lien avec l'histoire principale, des compositions didactiques où l'auteur introduit au hasard tout ce qui lui passe par la tête ou lui tombe sous les yeux, des chansons même où les strophes paraissent n'avoir ni lien entre elles ni raison d'être plus ou moins nombreuses, voilà ce qui frappe tout de suite l'explorateur qui se hasarde dans ce pays encore si peu parcouru. Le reproche est mérité en grande partie : c'est à l'école de l'antiquité que nous avons appris l'art de composer, et les excellents modèles que nous en ont donnés nos classiques, joints à la part de plus en plus grande que les sciences de raisonnement ont prise dans la formation de notre esprit, nous y ont fait faire des progrès qui peut-être même ont rendu sur ce point nos exigences excessives et nos scrupules exagérés. Aussi est-ce l'absence de cet art qui nous choque le plus dans la littérature du moyen âge. Toutefois l'aspect incohérent qu'elle offre au premier abord n'est pas entièrement imputable aux auteurs des œuvres qui nous la présentent. Beaucoup de ces œuvres ont été remaniées, interpolées, allongées en tête et en queue pour les besoins de ceux qui en exploitaient le débit comme gagne-pain. Quelquefois nous pouvons éliminer ces appendices au moins en partie, comme dans la *Chanson de Roland*, où tout un poème postérieur, *Baligant*, a été inséré avant la rédaction de nos plus anciens manuscrits, mais où d'autres additions se laissent soupçonner sans qu'on puisse les séparer nettement. En tenant compte de ce fâcheux état de choses, nous constatons que les plus belles des œuvres de notre ancienne poésie, si elles n'ont pas été composées avec la réflexion et l'art sévère qui président à la construction des tragédies de Racine, n'en ont pas moins en commun avec elles la profonde unité d'inspiration, la subordination du détail particulier à l'idée générale, la présence constante de cette idée à travers toutes les péripéties de l'action.

Cette action, dans la *Chanson de Roland*, est d'ailleurs une, simple, logique, du commencement à la fin (sauf les retouches), et les épisodes eux-mêmes ont dû pécher plutôt, dans l'œuvre telle qu'elle était primitivement, par excès de symétrie que par manque de cohésion. On pourrait en dire autant de plus d'un autre poème, si on s'attachait à l'idée plus qu'à l'exécution et surtout qu'à la forme qui nous est seule parvenue, dernier aboutissement, parfois, de bien des remaniements successifs. Mais, malgré ces réserves, le fait général n'est pas niable. Il tient en grande partie à ce que nos anciens poètes étaient esclaves de la « matière » qu'ils suivaient et qui souvent ne leur parvenait qu'altérée et déjà incohérente. Il tient surtout au peu de méditation qu'ils apportaient à leurs ouvrages, et à l'ignorance où ils étaient, ainsi que le public auquel ils s'adressaient, des conditions de leur art. Le défaut que l'on constate ici chez eux s'explique comme le reproche qu'on a toujours, et non sans raison, adressé à leur style.

On l'accuse de manquer de beauté, ou plutôt on l'accuse de ne pas exister au sens où nous l'entendons aujourd'hui, et l'accusation est en grande partie méritée. Ce style, ou si l'on veut cette absence de style, rebute dans la prose et encore plus dans les vers de beaucoup de nos vieux écrivains : ils n'ont pas étudié les secrets rapports des mots et des images qu'ils évoquent ; ils emploient au hasard ceux qui se présentent, ou s'ils recherchent tels termes ou telles alliances de termes, c'est pour des motifs enfantins de consonance ou de jeu de mots. Les disparates de tons ne les choquent pas, la platitude et la trivialité ne les offusquent pas, la banalité leur est familière, et surtout ils se complaisent presque tous dans une prolixité qui ne révèle que trop la facilité irréfléchie avec laquelle ils produisent. Le choix et la propriété de l'expression, l'art de renouveler l'énergie ou le charme d'un mot par l'emploi qu'on en fait ou la façon dont on l'encadre, la recherche des nuances, le souci de mettre dans la parole toute la pensée et de n'y rien mettre de plus, la littérature française les apprit, comme la composition, non du premier coup ni sans peine, en étudiant l'art antique et aussi l'art italien, et c'est l'absence presque complète de ces qualités chez la plupart de nos vieux auteurs qui aurait empêché notre époque classique, si elle les avait

connus, de leur rendre justice, comme elle empêche encore de le faire beaucoup de critiques contemporains, et, naturellement, de ceux qui sont le plus fidèles à la tradition classique.

Mais si le sentiment réfléchi de la beauté du style manque presque toujours à nos pères, on retrouve jusque dans la forme de leurs écrits plus d'un des traits qui caractérisent encore notre littérature en face de celle des autres peuples. Et d'abord ils sont clairs, ou du moins ils ont toujours l'intention de l'être : si leur syntaxe, développée en liberté et soumise à toutes les incertitudes du langage parlé, ne connaît pas les règles sévères que les grammairiens ont imposées à la nôtre et qui ont fait peu à peu du français littéraire une langue transparente et lucide entre toutes, ils arrivent cependant d'ordinaire à construire des phrases qui sont intelligibles sans effort, et ils ne recherchent pas l'obscurité, comme on le faisait au moyen âge dans plus d'une littérature voisine. Il en devait être ainsi : une littérature sociale doit avant tout être facile à comprendre. Mais leur langue n'est pas seulement claire : elle a souvent une justesse, une légèreté, une aisance naturelle qui font penser aux meilleurs morceaux de notre littérature des deux derniers siècles. Ils voient bien et savent dire avec netteté ce qu'ils ont vu ; leur parole les amuse et nous amuse avec eux. Beaucoup d'entre eux sont d'aimables causeurs, un peu babillards, qui se laissent d'autant plus volontiers aller à leur verve qu'ils voient que leurs auditeurs y prennent plaisir ; d'autres sont d'excellents raisonneurs, qui cherchent sérieusement à convaincre ou à intéresser leur public, et qui y réussissent par la simplicité et la précision de leur exposition ; d'autres encore ont su imprimer à leurs discours de la grandeur, de la sensibilité ou de la finesse. Parmi leurs productions, il en est qui, indépendamment de leur intérêt historique, peuvent encore charmer le lecteur qui n'y cherche qu'une jouissance esthétique : tels le *Roland* avec sa sévérité passionnée, *Aucassin* avec sa fraîcheur et sa sveltesse juvéniles, quelques passages de Chrétien de Troyes avec leur délicatesse spirituelle, quelques morceaux des grands romans en prose avec leur élégance étudiée, la *Vie de saint Thomas* avec sa fermeté parfois éclatante, le *Jeu de la Feuillée* avec sa verve écolière, *Robin* avec sa gentillesse rustique, *Renard* et quelques fabliaux avec leur gaieté inoffensive, le livre

de Villehardouin avec sa haute allure, les mémoires de Joinville avec leur bonhomie, ceux de Philippe de Novare avec leur vivacité malicieuse, l'immense tapisserie bariolée de Froissart, le *Quadrilogue invectif* avec son émotion dramatique, Charles d'Orléans avec sa mélancolie souriante, *Patelin* et les *Quinze joies de mariage* avec leur humour sarcastique, la chronique de Chastellain avec son éloquence parfois digne de ses modèles latins, celle de Commines avec sa gravité finaude (je mets à part Villon, qui est de toutes façons un isolé). On ne peut méconnaître, en lisant ces œuvres si diverses qui s'échelonnent sur cinq siècles, qu'il n'y ait dans toutes un heureux rapport entre la forme et le fond, entre la parole et la pensée, et qu'on n'y rencontre souvent la beauté de l'expression, soit trouvée par hasard, soit même (comme chez Garnier de Pont-Sainte-Maxence, Alain Chartier, Chastellain, clercs formés par l'étude du latin) recherchée avec intention. Pour apprécier le mérite de ces premiers efforts vers le style, il faut s'en représenter la nouveauté et la difficulté. Ces poètes, ces prosateurs, n'avaient ni règles, ni modèles ; ils étaient placés directement en face de la matière flottante d'une langue incertaine, variable suivant les temps et les lieux, et s'ils ont su la façonner, la plier à rendre leur pensée presque toujours avec clarté, parfois avec force ou avec grâce, ils ont droit à notre estime et même, en certains cas, à notre admiration. La création de la prose littéraire, notamment, est une œuvre étonnante, dont l'enfantement a été long et pénible, et dont les résultats ont été incalculables ; car ici, par exception, le travail du moyen âge n'a pas été perdu pour l'avenir et l'art d'écrire une prose simple, animée, légère ou éloquente s'est en somme transmis, sans trop d'interruption, du XIII^e^ siècle, à travers les suivants, jusqu'à Rabelais, à Amyot, à Pascal et à Voltaire.

Ce que j'ai dit du mérite qu'ont eu nos vieux auteurs à créer de toutes pièces une forme qui n'est que rarement belle, mais qui n'en est pas moins très méritoire si on songe aux conditions où ils l'ont créée, il faut le dire de l'ensemble de la littérature française du moyen âge, surtout à ses débuts. C'est un titre d'honneur impérissable pour la nation française, — et il faut associer dans cet honneur la France méridionale à la France du nord, — que d'avoir fondé la littérature moderne, en osant employer la langue vulgaire d'abord pour des poèmes

épiques ou simplement narratifs, puis pour une poésie lyrique populaire et « courtoise », pour des œuvres satiriques, morales, philosophiques, pour des compositions théâtrales, enfin pour des récits historiques ou des fictions en prose. Il faudrait un espace que je n'ai plus ici pour faire comprendre tout ce qu'une pareille création a eu de hardi et presque d'héroïque. Elle est dans un rapport étroit avec la constitution même de la société où elle s'est produite, et elle a eu pour résultat de rendre pendant des siècles toute l'Europe civilisée tributaire de la France. Par là encore la littérature française du moyen âge ressemble à la littérature française moderne, issue, elle aussi, d'un effort courageux et difficile pour accommoder une matière presque intacte à une forme nouvelle, intimement dépendante, elle aussi, des conditions sociales où elle se produit, et exerçant, elle aussi, une influence souveraine sur les littératures voisines.

C'est ainsi que nos deux grandes périodes littéraires, celle du moyen âge et celle des temps modernes, se ressemblent par leur histoire extérieure autant que par beaucoup de leurs caractères intimes et, quelque séparation qu'ait mise entre elles la rupture de la tradition immédiate, ne doivent pas être séparées par ceux qui veulent surtout étudier dans une littérature la manifestation d'un génie national. Et c'est pour cela que le directeur et les collaborateurs de l'œuvre à laquelle ces pages servent de préface ont eu en l'entreprenant une conception digne de tout éloge et auront bien mérité non seulement de la science, mais de la patrie. Car le sentiment national a besoin aujourd'hui, comme tous les autres, de se renouveler et de s'élargir en s'appuyant sur la recherche scientifique, et la meilleure manière qu'il y ait de lui donner une conscience de lui-même de plus en plus pleine et féconde, c'est de lui montrer sa pérennité à travers les âges et sa persistance essentielle dans toutes les phases de son développement.

[*Préface* aux tomes I et II de l'*Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, I, *a-v*, 1896 [1].]

---

1. [Réimprimée avec l'autorisation de MM. Armand Colin et Cie, éditeurs.]

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE AU MOYEN AGE

Geschichte der französischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, von Professor Dr Hermann Suchier und Professor Dr Adolph Birch-Hirschfeld. Mit etwa 150 Abbildungen im Text, 23 Tafeln in Farbendruck, Kupferätzung und Holzschnitt und 11 Faksimile-Beilagen. Leipzig und Wien, Verlag des Bibliographischen Instituts. *Die ältere Zeit. Von der Urzeit bis zum 16. Jahrhundert.* Von Prof. Dr Hermann Suchier.

La nouvelle *Histoire de la littérature française* qui vient de paraître en Allemagne embrasse, comme celle qui a paru récemment en France sous la direction de M. Petit de Julleville, les dix siècles pour lesquels on a des œuvres littéraires écrites en français; mais elle est de dimensions notablement plus restreintes et n'est l'œuvre que de deux collaborateurs, l'un pour le moyen âge, l'autre pour l'époque moderne. Je ne m'occuperai que de la partie consacrée au moyen âge, qui forme, contrairement au plan ordinairement adopté, à peu près exactement la moitié de l'ouvrage. Elle peut être examinée en elle-même et séparément de l'autre, tant par la nature du sujet que par la méthode, naturellement assez différente, suivant laquelle il est traité.

Notre ancienne littérature, sans parler d'essais prématurés et aujourd'hui surannés, ni des manuels récents, — quelques-uns excellents, — auxquels elle a été incorporée, a été récemment l'objet de quatre expositions d'ensemble : l'esquisse dont j'ai donné une première édition en 1888, une deuxième en 1890 [1];

1. [*La littérature française au moyen âge (XIe-XVIe siècle)*; 3e édition publiée avec les corrections et additions de G. Paris par P. Meyer, 1905;

le grand ouvrage, cité plus haut, des collaborateurs de M. Petit de Julleville, dont les parties diverses ont une valeur très inégale [1]; l'histoire très complète et très détaillée que M. Gröber n'a pas encore achevé de publier [2], et enfin le présent ouvrage. M. Suchier a utilisé mon petit livre, mais n'a pu, vu la date de leur publication, faire des deux autres qu'un usage restreint. Il a d'ailleurs conçu son travail sur un nouveau plan et l'a exécuté, jusque dans le plus menu détail, d'après des études faites de première main et avec des vues personnelles et des idées toujours intéressantes. Il exprime en tête de son livre la pensée que « l'histoire littéraire doit être mise en rapport étroit avec l'ensemble du développement politique et social d'un peuple » (Préf., p. v). C'est cette pensée que M. J. Jusserand a si brillamment mise en œuvre dans son *Histoire littéraire du peuple anglais* [3]. Il est, à vrai dire, plus facile de la concevoir que de l'exécuter, et si l'on peut adresser une critique à l'œuvre de M. Suchier, c'est de ne lui avoir pas fait une place assez large. Philologue consommé, érudit sagace, il a été plus intéressé par les faits littéraires en eux-mêmes, par les rapprochements qu'il trouvait à faire entre eux, par les nombreuses petites découvertes qu'ils lui donnaient l'occasion de communiquer, que par leur rapport avec les faits sociaux : ceux-ci sont indiqués un peu sommairement, caractérisés un peu à la surface, tandis que les premiers sont traités visiblement avec un intérêt toujours en

---

4e éd., 1909.] Qu'il me soit permis de dire qu'une esquisse faite sur un plan différent, embrassant l'époque intermédiaire (1327-1500) et la littérature provençale, paraîtra prochainement, en anglais d'abord [*Mediæval french Literature*, by Gaston Paris, 1903. London (*The Temple primers*), in-12, 161 p.], puis en français [*Esquisse historique de la littérature française au moyen âge (depuis les origines jusqu'à la fin du XVe siècle)*. Paris, A. Colin, 1907].

1. Voir sur cet ouvrage *Romania*, t. XXVI, p. 593-612 [et cf. art. précédent].

2. Ce travail fait partie du *Grundriss der romanischen Philologie*, publié sous la direction de l'auteur et dont l'achèvement est imminent. J'en rendrai compte, quand il sera terminé, aux lecteurs du *Journal des Savants* [projet non réalisé].

3. Le *Tableau* [*Esquisse historique*] *de la littérature française au moyen âge*, que j'annonçais tout à l'heure, est tracé au même point de vue.

éveil. Je ne m'en plains pas pour ma part : ce qui est le plus intéressant dans un livre est toujours ce qui a le plus intéressé l'auteur et ce qu'il connaît le mieux, et il eût été dommage, en fin de compte, que M. Suchier eût restreint la partie littéraire de son livre au profit de la partie sociale où il n'avait pas le même fonds de recherches et de réflexions. Il n'a pas d'ailleurs négligé cette partie de sa tâche : plus d'un courant, plus d'une production littéraire sont expliqués par les transformations sociales ou les circonstances historiques. Mais l'histoire littéraire proprement dite est, comme il est naturel, ce qui fait la valeur propre et, en beaucoup de points, la nouveauté de l'ouvrage. J'ajouterai que l'exposition en est de tout premier ordre : le style, clair et simple, est d'une propriété remarquable ; on sent que toutes les expressions ont été pesées par un esprit délicat et réfléchi, et souvent elles révèlent, rien que par leur choix ou leur groupement, des manières originales de voir et de comprendre les faits. La lecture du livre est toujours attachante, et, si elle instruit les simples lecteurs, elle suggère à chaque instant des idées ou des questions à ceux qui sont familiers avec le sujet [1].

Je voudrais, dans ce compte rendu, indiquer autant que possible ce qu'il y a de neuf, au point de vue de l'histoire littéraire, dans le beau livre de M. Suchier, les points sur lesquels je crois que la science lui doit des acquisitions solides, ceux sur lesquels j'ai des doutes ou je diffère d'avis avec lui. Mais la tâche m'est rendue malaisée par une circonstance particulière. M. Suchier n'est pas homme à rien avancer sans avoir à l'appui de son dire, sinon des preuves, au moins des arguments ; or, la nature de la publication dont il s'était chargé lui interdisait de les donner. Il m'est, dès lors, très difficile de savoir si telle assertion qui me semble nouvelle n'a pas déjà été émise ailleurs, si telle autre qui me semble contestable ne se fonde pas sur des documents qui me sont inconnus ou ne me reviennent pas à la

1. Je ne crains pas d'être démenti par les compatriotes de l'auteur en signalant tout particulièrement l'excellence de ses traductions en prose ou en vers. Parmi les dernières, notamment, il en est d'exquises. M. Suchier se montre vraiment poète : il se permet parfois, quand il manque un vers ou une strophe, de les suppléer, et le fait toujours avec un grand bonheur.

mémoire. L'auteur annonçait, il est vrai (p. VII), que son ouvrage serait complété par des notes bibliographiques publiées à part, et je les attendais pour écrire ce compte rendu ; mais j'ai su de lui-même que la publication n'en était pas prochaine, et je ne veux pas tarder davantage à signaler au public français un ouvrage très remarquable qui doit l'intéresser particulièrement, et à indiquer ce qu'il apporte de nouveau : je le fais donc, au risque de tomber dans l'une ou l'autre des erreurs dont j'ai constaté plus haut le danger.

Le plan proprement dit de M. Suchier est un compromis entre les deux systèmes suivis d'ordinaire en pareille matière, et particulièrement dans l'histoire de notre ancienne littérature, la division par genres et la division par périodes. Après une introduction (I), il examine dans son ensemble l'épopée nationale (II), et il en fait autant, tout à la fin de l'ouvrage (VIII), pour le théâtre ; il consacre également un chapitre à part (III) à la littérature provençale, que, à la différence de ses prédécesseurs, il considère comme appartenant à la littérature française ; mais, d'ailleurs, il divise son sujet, après un court chapitre (IV) sur les plus anciens monuments, en trois grandes périodes, qui vont de 1066 à 1204 (V), de 1204 à 1328 (VI), de 1328 à 1515 (VII). On verra plus loin sur quoi se fonde la constitution des deux premières de ces périodes ; la troisième, parfaitement justifiée, va de l'avènement de Charles de Valois à celui de François Ier. Acceptant cette division, — qui a, comme toutes les autres, des avantages et des inconvénients, — j'examinerai successivement chacun des huit chapitres qu'elle forme.

I. *Les plus anciennes conditions de la vie et les commencements de la poésie populaire* (p. 1-15). — Les premières pages sont un résumé élégant de ce qu'on sait des plus anciens habitants du pays situé entre le Rhin, les Alpes, les Pyrénées et la mer, que suivent quelques remarques sur le caractère des Gaulois (qui ferait encore le fond du caractère français), sur la conquête romaine, sur l'introduction du christianisme et sur l'influence exercée par les envahisseurs germains. Malgré ce qu'une aussi brève esquisse a nécessairement de sommaire, l'auteur y introduit déjà des vues personnelles. Il en est une que je crois bien douteuse : « Le gaulois, comme l'indique déjà César, était divisé

en dialectes divers, et, lors de la romanisation, les particularités de ces dialectes devaient nécessairement être transportées au latin parlé par les Gaulois. Ainsi une diversité de dialectes romans (en Gaule) est assurée dès l'origine. Les plus anciens monuments littéraires nous montrent quatre domaines dialectaux : le gascon au Sud-Ouest, le provençal dans la vaste région du Sud, le moyen-rhodanien autour du coude du Rhône et dans la plus grande partie de la Suisse romande, le français. » (P. 4.) Il semblerait que ces quatre divisions répondent à celles qu'indique César. Or, que dit César ? Que la Gaule est habitée par trois peuples qui « diffèrent entre eux par la langue, les mœurs et les institutions » : les Aquitains, les Belges et les Gaulois proprement dits. Les Aquitains n'étaient pas des Celtes ; la seule différence dialectale marquée par César se trouverait donc entre les Belges et les Gaulois ; mais, d'une part, il n'y a entre les parlers romans de la France du Nord aucune limite qui corresponde à la limite des territoires belge et gaulois, et, d'autre part, le renseignement donné par César est inexact, comme le montre la parfaite identité des noms celtiques de lieux et d'hommes dans les deux territoires. Les quatre divisions dialectales admises par M. Suchier, — et que je ne veux pas discuter ici, — ne correspondent en rien à aucune division dialectale gauloise indiquée par César ou par n'importe qui [1]. Je ne crois pas, pour ma part, à l'influence sur le gallo-roman, non seulement des dialectes gaulois, mais du gaulois lui-même. M. Suchier y revient encore plus loin : « La nation française doit aux Gaulois son sang, ses particularités physiques, ses dispositions psychiques ; aux Romains, avant tout, sa langue qui, à la vérité, a subi l'influence gauloise plus que nous ne pouvons le démontrer aujourd'hui. » (P. 7.) Sur quoi s'appuie une assertion qu'on ne peut démontrer ? Ces idées me semblent des restes d'anciennes théories que fera disparaître l'étude de plus en plus objective de l'évolution du latin en France. Si on examine les quatre grands dialectes de M. Suchier, on voit que leurs différences sont de telle nature qu'elles n'ont dû commencer

1. Le domaine du gascon ne correspond pas non plus au domaine aquitain.

à se produire que bien des siècles après la conquête romaine : quelle chance y a-t-il alors pour qu'elles soient d'origine celtique ?

Je transcris ici la caractéristique générale de la littérature française au moyen âge (p. 7) :

Le moyen âge français ne peut montrer de poètes qui aient la profondeur de pensée et la puissance verbale de notre Wolfram d'Eschenbach, ou l'imagination et la force plastique d'un Dante. Toutefois, sa littérature est non seulement la plus riche, mais, dans l'ensemble, la plus importante de cette époque. Aucune littérature du moyen âge n'a exercé une influence égale, aucune n'a possédé un tel charme. On a pu donner des formes littéraires nouvelles aux légendes de Charlemagne, d'Arthur, de Tristan, etc. : le noyau en est français, et ce sera toujours le mérite des vieux poètes français de les avoir, les premiers, introduites dans la littérature. La lyrique des troubadours a une grande signification historique, comme étant la première poésie individuelle qui se soit produite depuis l'antiquité. L'ancien drame français a agi bien au delà des frontières du pays, et a été imité en Angleterre, en Écosse, en Hollande et en Allemagne. Mais c'est dans le domaine narratif qu'est la grande importance de l'ancienne littérature française. Aucune littérature du monde n'est aussi riche en thèmes narratifs de tout genre ; aucune n'a puisé à des sources aussi nombreuses et aussi diverses : légende nationale, germanique, celtique, littérature antique, chrétienne, juive, romans byzantins, nouvelles, contes et fables de l'Orient, elle a tout mis à profit. Aucune aussi n'a été comme elle, pour les peuples de l'Occident, depuis l'Islande jusqu'à Byzance (on a même raconté la guerre de Troie en grec d'après des sources *françaises*) une mine de récits de tout genre.

Une vue très ingénieuse de l'auteur est d'avoir fait entrer déjà dans cette introduction les origines de la poésie lyrique, comme remontant à une époque antérieure à tous les documents. Il adopte à peu près complètement les idées que j'ai exposées dans ce journal même [1], d'après lesquelles ces origines se rattachent aux fêtes du printemps [2]. Il traduit à cette occa-

1. *Journal des Savants*, 1892, p. 407-420 [et ci-dessous, V, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*].

2. L'auteur est-il autorisé à dire que la fête de mai est « germanique » (p. 10)? Les noms de *calende de mai*, *kalenda maya*, qu'il cite lui-même, ne portent guère à le croire (cf. *Journ. des Sav.* [et ci-dessous], l. c.).

sion quelques chansons épico-lyriques [1] ou lyriques [2] qui lui semblent être en elles-mêmes très anciennes et conserver encore le caractère des chansons primitives.

II. *L'épopée nationale* (p. 16-55). — C'est pour ce chapitre surtout qu'on pourrait trouver que la relation de la poésie avec la vie nationale n'est pas suffisamment mise en lumière. La production de l'épopée, surtout à l'époque de sa grande activité, tient à des conditions sociales, à un état des mœurs et des sentiments qui auraient pu être indiqués d'une façon plus frappante et plus particulière. Pris en lui-même, le tableau que M. Suchier fait de l'évolution de l'épopée laisse aussi quelque peu à désirer : on aurait souhaité y trouver mieux marqués les traits qui distinguent l'épopée française de celle des autres nations, tant dans le fond que dans la forme. Cette création si puissante, si originale et si caractéristique du génie français aurait eu le droit, semble-t-il, d'occuper plus de quarante pages dans une exposition qui en occupe trois cent huit. Mais ces réserves ne portent que sur ce qui manque à ce chapitre; ce qui s'y trouve est excellent, souvent nouveau et toujours très bien présenté.

M. Suchier pense, comme M. Rajna et comme moi, que l'épopée française est d'origine germanique. Sur la question de savoir si dès l'époque mérovingienne il a existé une épopée romane, il se montre un peu hésitant, mais en somme il semble pencher pour l'affirmative [3]. Je crois, toutefois, qu'il fait une

---

1. L'auteur est porté à voir dans la qualité *fille d'empereur* donnée à Erembourg, fille du roi, dans la chanson de *Rainaud*, la preuve que cette chanson remonte à l'époque où les rois de France étaient empereurs, c'est-à-dire au IXe siècle. C'est très fin, mais un peu subtil ; en tout cas M. Suchier aurait dû alors dans sa traduction mettre *Kaiserstochter* et non *Königstochter* [cf. ci-dessous, p. 70, n° 1].

2. M. Suchier traduit ainsi le fameux refrain provençal de l'*alba* latine (parodie religieuse des *albas* amoureuses) du Xe siècle : *Der Morgenschein lockt jenseits des feuchten Meeres die Sonne herauf. Den Hügel überschreitet sie schielend. Sieh, das Dunkel ist aufgehellt !*

3. Ce qu'il dit (p. 18-19) du fameux fragment épique sur la guerre de Clotaire en Saxe demanderait une longue discussion.

part trop large à la production, continuée jusqu'au temps de Charlemagne, de chants épiques en langue franque, ou du moins à l'influence qu'auraient exercée ces chants sur l'épopée romane. Les indices qu'il en signale me paraissent maintenant assez douteux. Ils sont au nombre de trois : les deux premiers avaient déjà été allégués par d'autres (et par moi-même); le troisième paraît ici, si je ne me trompe, pour la première fois : c'est l'identification du sorcier Maugis avec le nain Maldegêr de l'épopée allemande [1]; l'auteur lui-même ne la donne que comme possible, et elle ne s'appuie que sur une bien vague ressemblance des noms. Le forgeron divin Valand est certainement le forgeron merveilleux Gualant de notre épopée; mais celle-ci ne connaît de lui absolument que son nom et ignore tous les récits dont il est l'objet dans la poésie germanique (ou au moins scandinave); le nom a fort bien pu pénétrer dans nos poèmes par communication orale, simplement comme celui d'un bon fabricant d'épées, indépendamment de toute tradition poétique. Quant au « petit roi de féerie » Auberon, dans *Huon de Bordeaux*, c'est bien certainement le roi des nains Alberich, que nous voyons figurer dans les *Nibelungen* et jouer dans *Ortnit* à peu près le même rôle que dans notre poème; mais je crois qu'il était inconnu à notre épopée jusqu'à l'auteur de *Huon*, et que celui-ci l'a emprunté à une tradition locale qui s'était localisée dans le Hainaut, tout voisin de Saint-Omer, où sans doute il vivait [2]. Les Francs, en se romanisant, ont gardé le goût de la poésie épique et en ont fait naître une forme romane; mais en même temps ils ont oublié leurs anciens poèmes, et si ceux d'entre eux qui ne s'étaient pas romanisés ont continué à produire des chants épiques dans leur langue, on n'a aucune preuve que ces chants aient agi sur l'épopée romane, et cela ne paraît pas probable. Je ne ferais d'exception que pour deux poèmes ayant un sujet historique et remontant aux plus anciens temps de l'établissement des Francs en Gaule, celui que l'on peut recon-

1. Je vois au dernier moment qu'elle avait déjà été proposée par Simrock dans sa *Deutsche Mythologie*.

2. Voir sur cette question *Romania*, t. XXIX, p. 209-218 [G. Paris, *Sur Huon de Bordeaux*]. — Le savant livre de M. Voretzsch, *Die Sage von Huon de Bordeaux* (1900), ne m'a pas fait changer d'opinion.

stituer, d'après Grégoire de Tours, sur l'expulsion et les amours de Childerich, où l'on reconnaît tous les caractères d'un poème germanique et dont les principaux traits se retrouvent dans plusieurs de nos chansons de geste, et celui qui chantait un « Chlodoving », un fils de Chlodovech (plutôt, sans doute, qu'un de ses descendants [1]), et qui, en passant en français, a fait de cette épithète tout allemande le nom même du héros, *Flodovenc, Floovent*. Mais l'épopée allemande et la française, si elles présentent certains traits communs [2], sont en général parfaitement indépendantes et comme esprit et comme forme.

Un autre point sur lequel je diffère d'avis avec M. Suchier est celui de l'époque à laquelle on doit clore la période de la production épique issue de chants contemporains. Il est porté à la prolonger jusqu'à la fin du XI^e^ siècle, et il regarde la première croisade comme le dernier événement qui ait donné naissance à une véritable épopée. J'ai eu déjà souvent l'occasion de dire que je considère la période de véritable production épique comme close avec le X^e^ siècle, et que je ne regarde pas les poèmes sur la croisade comme semblables dans leur formation aux poèmes qui ont pour thème les événements des temps carolingiens ; je ne trouve pas qu'on ait rien opposé de solide à la première de ces opinions [3]. Quant à la seconde, elle ressort de l'examen des poèmes eux-mêmes, et il résulte de la façon dont M. Suchier les caractérise qu'il n'est pas loin lui-même de la partager. Pour tout le reste, je n'aurai à présenter sur ce chapitre que des observations de détail.

---

1. Je me range sur ce point à l'opinion de M. Rajna, qui pense que l'attribution du récit initial de *Floovent* à Dagobert est du fait du rédacteur des *Gesta Dagoberti* (X^e^ siècle).

2. Ils ont été signalés par M. Rajna avec autant de pénétration que de science.

3. Dans la liste des faits historiques qui ont laissé un souvenir dans l'épopée (p. 52-53), — liste que je ferais commencer bien avant 604, — l'auteur lui-même a dû laisser un vide entre 943, date de la mort de Raoul de Cambrai, et 1096 ; il dit cependant ailleurs, à propos du *Couronnement de Louis*, que la branche II de ce poème repose en partie sur les guerres des Normands en Sicile au XI^e^ siècle ; évidemment il n'a pas eu assez de confiance dans son opinion pour l'enregistrer ici [cf. *Romania*, XXIX, 119, et XXX, 176].

M. Suchier, après une introduction sur l'origine de l'épopée française, sur sa forme, sur les jongleurs, etc. [1], examine les poèmes qui nous sont parvenus, en les rangeant dans l'ordre convenu des trois grandes gestes (*geste du Roi*, *geste de Garin*, *geste de Doon*), puis des petites gestes et poèmes isolés ; cet ordre, il le dit lui-même, est assez peu satisfaisant, mais il est difficile de lui en substituer un autre. Voici quelques remarques sur chacun des quatre paragraphes :

La geste du Roi. — A propos de la *Chanson de Roland*, je ne vois pas quelles sont les « sources franques » qui disent que Charles, en 778, prit Saragosse ; en revanche, je crois, comme je l'ai récemment indiqué [2] et comme j'essaierai de l'établir prochainement, que les sources arabes prouvent que c'est la chanson de geste qui a raison contre les historiens francs en faisant figurer les musulmans à Roncevaux. La part prise à ce désastre par le duc Loup et la pendaison qui en aurait été le châtiment (p. 26) ne sont, on le sait, attestées que par la charte d'Alaon, dont aucun historien n'admet aujourd'hui l'authenticité ; il est possible, cependant, qu'une tradition authentique

---

1. L'idée que les *Lorrains* assonaient primitivement en *-i* d'un bout à l'autre a été émise avant M. Stengel (p. 21 ; voir G. Paris, *Étude sur l'accent latin*, p. 115). — P. 21, il me semble un peu excessif de dire que « du IXe au XIe siècle la chanson de geste, avec la poésie lyrique populaire, constituait la nourriture intellectuelle de la plus grande partie de la nation ». Les chansons de geste, surtout les plus anciennes, ne pouvaient guère être goûtées que par la classe guerrière, pour laquelle elles étaient composées ; il est bien vrai que « la culture était à peu près au même niveau » pour toutes les classes ; mais les faits et les personnages de l'épopée, aussi bien que les sentiments qui l'animent, ne devaient guère avoir d'intérêt pour « les bourgeois et les paysans ». C'est quand l'épopée fut plutôt une œuvre d'imagination qu'une représentation de la réalité qu'elle put être comprise en dehors de la classe guerrière : le *Pèlerinage de Charlemagne*, qui est un pur conte, est peut-être ce qui a été fait de plus ancien en ce genre. — Page 28, je ne sais sur quoi s'appuie l'auteur pour dire que la *cifonie* (ou *cifoigne*), vielle dont les aveugles, dans les derniers temps du moyen âge, se servaient pour accompagner la récitation des chansons de geste, se jouait primitivement à quatre mains ; le renseignement est intéressant [cf. ci-dessous, p. 70, n. 1].

2. *Revue de Paris*, 15 septembre 1901 [et *Légendes du moyen âge* (1903) : *Roncevaux*].

soit conservée dans ce document, quelle qu'en soit la date. — Bien que M. Suchier ne soutienne plus que les Normands ont eu dans le développement de l'épopée française une part prépondérante, il leur en attribue encore une qui me paraît excessive. Je ne sais à quoi il reconnaît dans la *Chanson de Roland* « une légère teinte anglo-normande » en dehors de ce qui appartient au copiste du manuscrit d'Oxford (p. 26). « Le poème de *Baligant* glorifie les Normands et a été sûrement composé en Normandie » (p. 26). Si M. Suchier a pour cette assertion des arguments linguistiques, je les attends ; quant à l'argument interne, il ne signifie rien : les Normands sont énumérés, avec une épithète louangeuse comme en reçoivent la plupart des autres, après les Francs, les Bavarois et les Allemands ; mais la vraie prédilection du poète, comme de Charlemagne, est pour *cels de France, qui les regnes conquierent*. J'ignore également sur quoi M. Suchier se fonde (p. 29 et p. 55) pour dire que la chanson d'*Aspremont* nous est parvenue « dans une rédaction normande de la première moitié du XII^e^ siècle ». — Ce qui est dit de *Fierabras* (p. 29) me paraît peu exact : il y a bien une « introduction indépendante et postérieure » (la *Destruction de Rome*), mais il en a existé une forme plus ancienne qui faisait corps avec la suite ; il n'est pas juste de dire, au moins pour la première partie de ce poème, qu'il « montre une faible puissance épique » : le combat d'Olivier et de Fierabras est un des plus beaux morceaux de notre vieille poésie. — M. Suchier place vers 1100 la date du *Pèlerinage de Charlemagne* (p. 21, 24) ; il a sans doute ses raisons pour ne pas admettre celles que j'ai données en faveur d'une date plus reculée d'une quarantaine d'années ; il me semble qu'il ne rend pas tout à fait justice à cette œuvre si originale, la seule d'une époque aussi reculée que nous possédions sous sa forme première (ce qui tient sans doute à ce qu'elle n'a rien de traditionnel et est l'œuvre d'un seul poète). Je le trouve aussi un peu froid pour *Huon de Bordeaux* (p. 31), qui me paraît dans son genre, avec son style lâché mais naturel et amusant, un des produits les plus charmants et les plus durables de notre ancienne poésie narrative.

La geste de Garin. — Sur le célèbre fragment, conservé à la Haie, d'un poème latin, composé au plus tard au X^e^ siècle, où figurent, à côté de Charlemagne, dans une lutte contre les Sar-

rasins, plusieurs des héros célèbres de la geste, M. Suchier résume en deux mots le système, aussi ingénieux que savant, qu'il a exposé en détail dans l'introduction de son édition des *Narbonnais* : le poème latin racontait un siège de Narbonne, et précisément celui qui se trouve dans les *Narbonnais* ; ce siège était celui où la ville fut enlevée aux Arabes par Charles Martel, auquel l'épopée avait, naturellement, substitué Charlemagne. C'est très séduisant, mais non assuré, les deux traits sur lesquels M. Suchier fonde son rapprochement, — dans le fragment et dans la chanson les combattants se trouvent avoir de l'eau jusqu'aux genoux, et ils passent ainsi la nuit, — ne se laissant retrouver dans le latin que par une interprétation forcée [1]. Il faudrait trouver auprès de quelque ville conquise jadis sur les musulmans les *Campi Strigilis* dont parle le poète latin. — Très digne d'attention est la remarque faite à propos de plusieurs chansons de ce cycle (p. 36) : « Elles reposent probablement, pour le fond, sur des traditions locales du Midi de la France [2]. Le peuple voyait au moyen âge et voit encore aujourd'hui dans les anciens monuments qui y subsistent l'ouvrage des Sarrasins, et c'est pour cela qu'on crut qu'au temps de Guillaume Nîmes et Orange étaient au pouvoir des Sarrasins [3]. » — Je ne sais sur quoi se fonde M. Suchier pour placer vers 1195 la composition de *Foucon de Candie* ; je la crois plus

1. Rien ne prouve que le sang qui inonde les guerriers dans le Fragment soit mêlé d'eau et qu'il y ait une inondation (ce sang est caillé) : on trouve dans la description de plus d'une prise de ville, au moyen âge, ce trait stéréotypé que les vainqueurs ont du sang jusqu'au-dessus du pied ou plus haut M. Suchier n'arrive pas non plus à persuader que l'*atra nox* du Fragment soit la vraie nuit et non l'obscurité produite par la fumée.

2. C'est l'opinion qu'a exprimée plus d'une fois M. Paul Meyer.

3. M. Suchier écrit (p. 36), à propos du *Siège de Barbastre* : « Il est douteux que cette chanson se rapporte à la conquête de la ville espagnole de Barbastro par les Normands en 1064 ; d'après Dozy il s'agit de l'ancien Bobastro. » Il semblerait d'après cela que Dozy ait parlé d'une ville autre que Barbastro, tandis que c'est lui qui — à tort suivant moi — a vu dans la chanson un souvenir de la prise de Barbastro en 1064 ; j'ignore ce que M. Suchier entend par « l'ancien Bobastro » : Dozy n'emploie pas cette forme, et je ne connais pour le nom de la ville, à côté de *Barbastro*, que la forme *Balbastro*.

ancienne d'environ vingt-cinq ans. — En parlant du petit vers féminin qui, dans un certain nombre de chansons de geste, suit les laisses de décasyllabes ou d'alexandrins, l'auteur l'appelle, en français, « vers orphelin » ; cela ferait croire que cette expression appartient à l'ancien français, tandis qu'elle n'est que traduite de l'expression allemande (*der Waise*), et ne se trouve, au moyen âge, ni en français ni en provençal.

Geste de Doon. — Sur Adenet le Roi, l'auteur remarque (p. 42) : « Il aura connu en Brabant la version flamande des *Nibelungen*. Il dit que Guillaume et Oger jouèrent de terribles chansons avec des archets d'acier et des écus comme violons. Cette comparaison vient des *Nibelungen* et est toute naturelle à propos de Volker, le *Spielmann*, mais non à propos d'Oger et de Guillaume, dont le talent musical n'est nulle part mentionné. » Cela est très ingénieux, mais à mon avis peu solide. Quand Adenet dit en parlant de ces deux héros :

> Il vielerent tot doi d'une chançon
> Dont les vieles erent targe ou blazon
> Et brant d'acier estoient li arçon,

il ne fait qu'employer une métaphore qui pouvait fort bien se présenter d'elle-même à l'esprit d'un poète ; on en trouve une toute semblable par exemple dans *Cligès* (v. 4070-71) :

> As espees notent un lai
> Sor les hiaumes qui retentissent.

A propos d'*Oger* et de *Renaud de Montauban*, M. Suchier écrit (p. 43) : « Nous laisserons les savants français dans leur conviction que les brutalités répondent à l'élément germanique, les traits nobles à l'élément gaulois des chansons de geste. » Quels sont donc « les savants français » qui ont revendiqué les traits nobles des chansons de geste pour l'élément « gaulois » (*Gallisch*) ? On a pu dire, — et le court tableau que trace M. Suchier lui-même (p. 6) des mœurs mérovingiennes ne le dément pas, — que l'épopée française contient un fond barbare qui revient à l'élément germanique de la société où elle s'est formée, et qu'elle s'est peu à peu adoucie à mesure que la civilisation faisait des progrès. On peut croire avec M. Suchier que c'est le x^e^ siècle, « époque de décadence morale », qui « a

sur la conscience » ce que nos chansons présentent de plus barbare ; mais cela n'empêchera pas que l'inspiration n'en soit foncièrement germanique, d'un côté par l'individualisme poussé à l'excès, de l'autre par la solidarité, envers et contre tous, des membres d'une même famille ou des fidèles d'un même seigneur. — A propos des *Lorrains*, M. Suchier écrit : « On a voulu voir dans cette longue lutte entre les deux races des Lorrains et des Bordelais, dans laquelle la sympathie du poète est sans réserve du côté des derniers, une peinture de l'antagonisme entre les conquérants germains de la France du Nord et les habitants romans. » On serait tenté de croire que « derniers » est un *lapsus calami* pour « premiers » [1], car la sympathie du poète est sans aucun doute du côté des Lorrains ; mais alors la phrase perdrait son sens, puisqu'il n'est guère admissible qu'un poète roman eût chanté les vainqueurs de ses compatriotes ; au reste M. Suchier ajoute, avec raison, que « rien ne justifie cette hypothèse ». — A propos de *Raoul de Cambrai*, l'auteur dit (p. 48) : « Ici finit la première partie de la chanson qui, dans la forme qui nous est parvenue, est rimée. On en a écrit une continuation en assonances. » Il aurait été bon de faire remarquer que la continuation doit avoir été faite non pour la forme rimée, mais pour la forme plus ancienne en assonances.

Petites gestes [2]. — Les remarques sur le rapport des versions latines et de la chanson française d'*Ami et Amile* sont suggestives et mériteraient d'être développées ; on peut douter qu'*Amelius* soit une déformation d'*Aemilius*.

L'auteur termine son exposé de la poésie épique, — dans lequel, malgré l'espace restreint, il a fait entrer l'analyse des œuvres les plus intéressantes, — par un mot sur le succès de cette poésie à l'étranger [3] et un coup d'œil sur l'évolution de

---

1. [Cf. ci-dessous, p. 70, n. 1.] C'est par un *lapsus*, en tout cas, ou par une faute d'impression, que ce même mot se trouve p. 47, l. 34, où il est dit que la césure du décasyllabe, dans *Girard de Roussillon*, est *nach der letzten Silbe*, au lieu de *nach der sechsten*.

2. Comme je l'ai indiqué plus haut, je ne dis rien de ce qui concerne les croisades.

3 Il ne me paraît pas tout à fait exact de dire (p. 54) : « Les Espagnols habillèrent le contenu de quelques chansons de geste dans la forme de la

l'épopée. C'est dans un chapitre subséquent (VII) qu'il parle des romans en prose du XV^e^ siècle, qui donnèrent à quelques chansons une nouvelle vie et une popularité qui, pour quelques-unes, s'est prolongée jusqu'à nos jours, et en France et dans divers pays de l'Europe.

III. *La littérature des Provençaux* (p. 56-96). — « La littérature provençale, dit M. Suchier (p. 8), est considérée par les Français comme quelque chose d'étranger, et exclue de l'histoire de la littérature française ; mais c'est à tort. Les deux domaines se sont depuis longtemps fondus en une nation unifiée, qui reconnaît pour son organe la langue française. Si les langues, malgré leur proche parenté, montrent quelques différences profondes, il ne s'agit que de l'individualité personnelle de deux sœurs, qui, malgré la ressemblance de famille, peuvent différer de dispositions et de caractère. Au reste, les actions réciproques n'ont jamais manqué, même au temps de l'indépendance linguistique et politique, entre le Nord et le Sud de la France. » Cette façon de voir, que l'on peut contester [1], mais que l'on peut admettre [2], aurait peut-être dû amener l'auteur à insérer l'exposé de la littérature méridionale dans son cadre chronologique, au lieu de lui faire une place à part et de l'exclure ainsi, en fait, de l'évolution de la littérature française [3]. Mais c'est là une question secondaire. L'important est que ce chapitre soit

---

romance. » On sait que les *romances* espagnoles, dans le sens que nous attachons à ce mot, ne sont à l'origine que des morceaux détachés de poèmes plus longs (*cantares de gesta*), imités directement de nos chansons.

1. Dans la préface de la seconde édition de ma *Littérature française au moyen âge*, j'ai fait valoir les raisons qui militent contre cette thèse ; mais il est clair qu'on peut se placer, comme ici, au point de vue de l'ancienne unité de la Gaule et de l'unité subséquente de la France, et je m'y suis moi-même placé ailleurs (cf. la note 3 ci-dessous).

2. Je vais même sur un point plus loin que M. Suchier, puisque je n'admets pas entre la « langue d'oui » et la « langue d'oc » une limite aussi tranchée qu'il le fait.

3. Dans le *Tableau* [*Esquisse historique*] *de la littérature française au moyen âge* dont j'ai parlé, j'ai réuni dans une même suite l'histoire de la littérature vulgaire au Nord et au Midi.

traité avec la même compétence et le même soin que les autres. Or c'est bien ici le cas. M. Suchier a marqué il y a longtemps déjà sa place dans les études relatives à la littérature provençale : il y a fait des découvertes, publié des textes, émis, comme sur tous les sujets dont il s'occupe, des vues personnelles et intéressantes, et son esquisse, si brève qu'elle soit, est tracée avec autant de sûreté que d'élégance. J'en signalerai un ou deux traits qui m'ont frappé [1].

L'auteur exprime à plusieurs reprises l'opinion qu'avant Guillaume IX, le plus ancien troubadour dont il nous soit resté quelque chose, il n'existait pas au Midi une poésie lyrique d'art présentant, pour le fond et pour la forme, les caractères si particuliers de la poésie des troubadours. Il me semble que deux considérations militent contre cette manière de voir. M. Suchier remarque lui-même que Guillaume, comte de Poitiers et duc de Guyenne, a employé dans ses poésies non le poitevin ni le gascon, mais le limousin, et que Cercamon et Marcabrun, tous deux Gascons, ont fait de même : comment s'explique ce fait, si ce n'est par l'existence antérieure d'une poésie limousine qui

---

1. Voici quelques observations de détail. Sur quoi se fonde (p. 56) l'attribution du *Boèce* au milieu du Xe siècle ? (Notons que le christianisme de Boèce est aujourd'hui démontré). — L'attribution (p. 57) à Guillaume VII de l'ancienne version du *Brevarium Alarici* est une très jolie conjecture. — Le nom de *Daspol* (p. 68) est à rayer et à remplacer par celui de Guillaume d'Autpol (voir *Hist. litt. de la France*, t. XXXII, p. 67-73). — P. 73, la traduction de *jai*, dans une chanson d'Arnaud de Marueil, par *Elster*, est peu heureuse : si déjà le poète nous étonne en faisant chanter, la nuit, le geai avec le rossignol (peut-être pourrait-on lire : *Chantal rossinhols lo jais* ?), il est encore plus bizarre de donner ce rôle à la pie. — P. 84, est-il bien sûr que la lyrique allemande, à ses débuts, soit complètement indépendante de la lyrique française et provençale ? — P. 86, je trouve bien téméraire la supposition que Bechada serait l'inventeur de la forme de laisse, caractérisée par le petit vers féminin de la fin, qui se retrouve dans un certain nombre de poèmes français énumérés au chapitre précédent. — P. 88, M. Suchier continue à penser que le fragment épique provençal qu'il a jadis publié peut appartenir à un roman du *Comte de Toulouse* ; j'ai donné ailleurs des raisons, qui me semblent valables, de révoquer en doute cette hypothèse (voir *Le Roman du Comte de Toulouse*, Paris, 1900, p. 24).

leur a servi de modèle comme à tous les troubadours qui les ont suivis ? D'autre part, Guillaume, à côté des pièces où il laisse éclater sa verve toute personnelle et emploie des formes de versification simples et même des formes populaires, en a d'autres d'une forme plus recherchée, où se trouvent déjà tous les traits conventionnels de la poésie « courtoise » ; Cercamon ne nous en a laissé que de telles, et Marcabrun, si original dans la plupart de ses compositions, nous en a laissé au moins une qui est jetée dans le même moule : faut-il croire que c'est le comte de Poitiers qui a inauguré un genre de poésie si éloigné de son naturel, tel qu'il se révèle dans le reste de son œuvre ? Il est bien plus probable que dans ces pièces il s'est, comme Cercamon dans les siennes et une fois au moins Marcabrun, soumis à une mode qu'il n'aurait certainement pas inventée et qui s'était formée en Limousin [1]. Cette hypothèse se rattache naturellement à celle que j'ai émise, et que M. Suchier a adoptée, d'après laquelle la poésie lyrique courtoise du moyen âge aurait sa première origine dans la poésie populaire du Poitou ; cette poésie populaire aurait été, dès le XI[e] siècle au moins, transportée en Limousin, limitrophe du Poitou (et peut-être aussi en Auvergne), y aurait été adoptée dans des cercles sociaux particulièrement raffinés, et y aurait développé les idées et la technique qui devaient constituer l'art des troubadours. Il est à craindre qu'on ne trouve jamais de documents qui établissent d'une façon certaine la vérité de cette conjecture; mais elle me paraît avoir pour elle de grandes probabilités.

L'histoire des poètes provençaux présente un frappant contraste avec celle des poètes français leurs contemporains (et aussi des poètes allemands) : de ceux-ci on ne connaît guère

1. Il faut remarquer aussi que Jaufre Rudel, dans ses chansons, composées avant 1147, montre déjà la subtilité et les raffinements de l'art courtois, et que dans celles de Raimbaud d'Orange, qui ne sont pas de beaucoup postérieures, il semble que cet art touche à la décadence; or, pour que l'art né en Limousin, ou tout au moins à l'ouest du domaine méridional, en fût déjà là dans une région aussi éloignée de son lieu de naissance, et où il n'avait dû se propager que lentement, il semble bien qu'il faille admettre une étendue de temps beaucoup plus longue que celle qui sépare Raimbaud d'Orange de Guillaume IX.

que le nom et les quelques renseignements qu'ils nous ont eux-mêmes donnés sur leur vie ; de ceux-là on a des biographies détaillées, qui nous racontent leurs aventures, leurs amours, et, souvent, les circonstances dans lesquelles ils ont composé telle ou telle chanson. M. Suchier, naturellement, a fait usage de ces « vies » et de ces *razons*, mais il a eu soin de nous avertir qu'il ne fallait pas les regarder comme des documents dignes de toute créance, et qu'elles contenaient non seulement bien des erreurs, mais bien des fables et de vrais romans où originairement ne figurait pas le nom du troubadour auquel on les rapporte. Il est probable qu'il faudra aller plus loin encore dans cette voie et ne regarder beaucoup des vies des troubadours que comme des compositions tout arbitraires. Nous attendons depuis longtemps sur ce sujet un travail de M. Chabaneau, qui, on a tout lieu de le croire, fera faire à la critique un progrès considérable. Mais l'existence de ces biographies est en elle-même un fait très curieux, qui montre l'intérêt que la poésie des troubadours de l'âge d'or, devenus des classiques, excitait dans les générations qui ne les avaient pas connus. Il est probable qu'elles ont été faites pour les Italiens, qui avaient adopté cette poésie, mais qui avaient besoin qu'on la leur commentât. Le principal recueil en a été, comme on sait, composé par Uc de Saint-Circ pour son protecteur Alberico da Romano (Suchier, p. 93), et c'est sans doute à son exemple que d'autres ont écrit la biographie des troubadours qu'il avait laissés de côté[1]. Quant aux *razons*, M. Suchier les rapproche avec vraisemblance des explications en prose qui précédaient les lais bretons ; on sait que M. Rajna a conjecturé d'autre part qu'elles avaient servi de modèle à la *Vita nuova* de Dante.

IV. *Les plus anciens monuments littéraires* (*IX*e*-XI*e *siècles*) (p. 97-104). — Nous revenons ici à la France du Nord pour n'en plus sortir. Ce court chapitre est semé, comme les autres, de vues intéressantes et neuves, que je dois me borner à indiquer, par exemple sur l'impulsion qu'a pu donner (en dehors

1. Uc est certainement l'auteur de la plupart des biographies. M. Suchier pense qu'on ne peut lui attribuer la sienne propre ; il me semble au contraire qu'elle a bien le caractère d'une autobiographie.

de la poésie épique et lyrique) à la première composition et notation de poésies françaises l'usage déjà établi pour des poésies allemandes; sur l'emprunt fait par le Midi (*Passion du Christ*, *Vie de Saint Léger*) de poèmes écrits au Nord; sur le rapport de la littérature vulgaire avec la littérature latine (p. 104), etc. — L'auteur voit (p. 101) dans la *Passion* une allusion aux terreurs de l'an mille; mais on sait que ces terreurs, si elles ont même existé, ont été fort exagérées par une légende érudite. — Je ne suis pas bien convaincu, malgré la belle démonstration que M. Suchier en a essayée il y a longtemps, que le dialecte du *Saint Leger* soit wallon. — Parmi les « plus anciens monuments », M. Suchier range le *Saint Alexis*, qu'il attribue sans hésiter (et je ne l'en blâme pas) à Tibaud de Vernon, le fragment du petit poème imité du *Cantique des Cantiques* (que je n'oserais pas faire remonter si haut), et l'*Alexandre* dauphinois d'Albéric [1], qu'il a été obligé de mettre là, bien qu'il n'appartienne pas au domaine français.

V. *L'époque du royaume anglo-normand* (*1066-1204*) (p. 105-166). — La période à laquelle ce chapitre est consacré est la plus brillante de notre ancienne littérature; aussi M. Suchier l'a-t-il traitée avec le soin et le détail qu'elle mérite. Le tableau qu'il en trace apparaît toutefois assez incomplet, par le fait qu'il en retranche, et, d'après son plan, la poésie épique, traitée à part, la littérature méridionale et le théâtre, et, ce qui n'était pas indiqué, la poésie lyrique et le *Roman de Renard*, dont cependant les plus brillants représentants ou les meilleures branches appartiennent à cette période; en revanche, il a cru devoir y comprendre les grands romans en prose du cycle arthurien, dont il est peu probable, à mon avis, qu'aucun ait été écrit avant 1204. D'autre part, il a divisé son tableau, pour la poésie, en deux doubles compartiments, comprenant « la

1. M. Suchier suppose ingénieusement que l'idée de chanter Alexandre en roman eut pour origine le mariage du roi Henri Ier avec une princesse russe qu'on supposait descendre d'Alexandre (ce qui fit donner à son fils le nom de Philippe). Mais rien dans le début du poème n'indique une pareille préoccupation, et il faut remarquer que le Dauphiné, à cette époque, relevait de l'Empire et non de la couronne de France.

littérature dans le domaine des rois anglo-normands jusqu'à 1154 » (I), puis « la poésie française sous les Plantagenets [1] jusqu'à 1204 » (III), et, en regard, « la littérature dans le royaume de France jusqu'en 1154 » (II), et « la poésie dans le royaume jusqu'en 1204 » (IV). Cette division ne me paraît ni commode, ni fondée sur la nature des choses. Elle oblige à séparer des faits qui sont étroitement liés ensemble [2], et elle est si arbitraire que l'auteur lui-même n'a pu l'observer jusqu'au bout : il a été obligé d'y renoncer pour la cinquième section, réservée à la prose [3], et, même dans les sections précédentes, il a attribué à l'une des parties de son double diptyque des noms ou des œuvres qu'il aurait dû rigoureusement placer dans l'autre [4]. Il aurait été plus acceptable de traiter à part la littérature *anglo-normande*, qui a présenté dès l'abord certains caractères propres et qui, dans la période suivante, devait se séparer nettement de la littérature continentale ; mais le fait que la Normandie depuis 1066 et l'Ouest de la France depuis 1154

---

1. Il serait temps d'abandonner cette mauvaise forme du surnom transmis par Geoffroi d'Anjou à ses descendants, qui vient de la traduction latine *Plantagenistam* : Geoffroi était certainement surnommé *Plantegenest*. Le nom de famille *Plantegenêt* survit encore dans l'Ouest de la France.

2. Pour n'en citer qu'un exemple, le roman de *Troie*, à la section III, est séparé de ceux de *Thèbes* et d'*Énéas*, dont il est parlé à la section II : or, non seulement ces trois ouvrages appartiennent au même courant et sont influencés l'un par l'autre (au point qu'on a pu croire qu'ils avaient le même auteur), mais ils ont été écrits dans des périodes toutes voisines. C'est que M. Suchier place *Thèbes* et *Énéas* avant 1154. S'ils avaient été composés en 1155, ils auraient passé de la « littérature du royaume de France » à la « poésie sous les Plantagenets ». On voit combien une telle division est artificielle.

3. Il est vrai qu'il en donne une raison assez contestable : « La séparation des deux pays ne peut se faire ici, au moins dans le domaine des romans en prose. » Cela tient à l'opinion de l'auteur sur la nationalité de Robert de Boron, opinion que je ne puis partager (voir plus loin). Je doute que les Anglo-Normands puissent revendiquer aucune part dans les romans arthuriens en prose.

4. Ainsi Étienne de Fougères, chapelain de Henri II et plus tard évêque de Rennes, figure (p. 157) parmi les poètes du royaume de France, et le poème anglo-normand sur Alexandre est mentionné, ce qui est d'ailleurs naturel, à la suite des romans français sur le même thème (p. 153).

appartinrent, jusqu'en 1204, aux rois d'Angleterre n'empêche pas que, littérairement parlant, ces provinces n'aient été en communication constante avec les provinces royales (même si, en matière politique, l'esprit de leurs écrivains a été parfois hostile à la France). Cette division tient à une idée générale que M. Suchier a développée ailleurs, et qui elle-même se rattache à la façon dont il considère la formation de la plus ancienne langue littéraire de la France du Nord. Il attribue aux rois d'Angleterre sur le développement de notre langue et de notre littérature une influence plus grande que celle qu'ils ont exercée : les romans « antiques », qui ont une importance si considérable dans l'évolution littéraire du XII^e^ siècle, n'ont subi cette influence à aucun degré [1], et il en est de même de la poésie lyrique ; que les sources celtiques des lais et des poèmes « bretons » aient été armoricaines ou galloises, que les poèmes français, dans ce domaine, aient été ou non précédés par des poèmes anglo-normands, les romans de Chrétien de Troies nous présentent une forme toute française de langue et de pensée. La littérature anglo-normande se serait peut-être développée avec originalité au XII^e^ siècle, comme elle avait commencé à le faire, si la famille de Guillaume avait continué à régner; mais les Plantegenêts étaient des Français [2] ; la littérature qu'ils ont favorisée s'était formée en France, et continue de s'y développer conformément à ses tendances propres. Il n'y a pas lieu de séparer la littérature française du continent en deux littératures, dont l'une appartiendrait aux domaines du roi de France, l'autre à ceux du roi d'Angleterre. Si M. Suchier avait renoncé à cette séparation, son histoire de la période la plus florissante de notre vieille littérature aurait gagné en unité et en clarté.

---

1. Le roman de *Troie*, dédié par Benoit de Sainte-More à Aliénor, femme de Henri II, ne fait pas exception. Ce vaste poème a dû être au moins très avancé antérieurement à l'avènement de Henri au trône d'Angleterre ; il se rattache directement aux poèmes de *Thèbes* et d'*Énéas*.

2. Dans son portrait, d'ailleurs très bien tracé, de Henri II, M. Suchier dit (p. 121) qu'il « pouvait parfois montrer la froide cruauté du Normand ». Mais Henri avait bien peu de sang normand dans les veines : sa mère, il est vrai, était la fille de Henri I^er^ (et d'une princesse d'Écosse), mais son père et tous ses ascendants paternels étaient de race purement française.

Telle qu'elle est, elle n'en est pas moins fort intéressante et riche en traits justes et souvent nouveaux. Sans me départir de l'ordre que l'auteur a cru devoir adopter, je vais signaler ce qui m'a frappé en la lisant et noter çà et là quelques divergences ou quelques doutes.

1. *La littérature sous les rois anglo-normands* (p. 105-115). — Je doute que la rédaction en français des lois de Guillaume soit aussi ancienne que le dit l'auteur (p. 107) [1].—Il ne me paraît pas prouvé que le beau *Débat du corps et de l'âme* soit anglo-normand (p. 107) [2]. — Dans l'excellente notice sur le roman de *Horn* (p. 109), je remarque que l'auteur place la rédaction française sous le règne d'Étienne, donc avant 1154 : on ne la fait pas d'ordinaire remonter si haut ; cette date, fort importante, n'est certainement pas donnée au hasard et doit reposer sur des observations linguistiques de l'auteur, si compétent dans le domaine anglo-normand ; il serait à désirer qu'il les fît connaître. — Je vois avec plaisir M. Suchier (p. 111) admettre comme moi que l'origine directe des poèmes français sur Tristan est anglaise ; mais il me semble que les raisons qui le lui font admettre devaient lui suggérer la même conclusion pour plusieurs au moins des lais de Marie. Sur le fragment qui nous est arrivé avec le nom de Béroul, l'auteur fait une conjecture extrêmement ingénieuse. On sait que ce fragment, dans sa première partie, coïncide avec le poème allemand d'Eilhart d'Oberg, tandis que par la suite les deux poèmes diffèrent tout à fait. Cet état de choses, dit M. Suchier (p. 112), pourrait s'expliquer de la façon suivante. La vertu du breuvage d'amour que Tristan partage avec Iseut n'est pas ici, comme dans les récits postérieurs, d'une durée illimitée : elle dure quatre ans (Eilhart) ou trois ans (Béroul), pour ensuite s'effacer. Cette disparition du charme et la restitution d'Iseut à son mari par Tristan, qui en est la conséquence, formaient sans doute la fin du plus ancien *Tristan*. Si Eilhart et Béroul vont ensemble précisément jusqu'à ce point, et continuent ensuite par de nouvelles aventures des deux amants tout à fait différentes dans chaque texte, l'explication la plus simple est d'admettre qu'au *Tristan* primitif on a

1. [Cf. *Romania*, XXIX, 153-4.
2. [Cf. ci-dessous, p. 91.]

fait deux continuations indépendantes l'une de l'autre. Cette explication est très séduisante ; j'hésiterais seulement à croire que la forme la plus ancienne de la légende fût celle qui limitait à trois (ou quatre) ans l'effet du *lovendranc* : ce n'est pas seulement parce qu'elle est beaucoup moins poétique que l'autre, c'est parce qu'on ne voit pas qu'elle puisse fournir au poème un dénouement acceptable. Que Tristan rentre à la cour de Marc et vive désormais auprès d'Iseut dans des relations de simple amitié, cela ne paraît guère admissible ; qu'il s'éloigne d'elle et coure d'autres aventures sans rapport avec son amour, cela ne se comprend pas bien non plus [1]. Je pense donc que M. Suchier a trouvé la vérité en ce qui concerne le poème de Béroul (et le poème très voisin qu'a imité Eilhart) : ce poème supposait la vertu du philtre bornée à trois (ou quatre) ans et se terminait par le retour des deux amants, désormais indifférents l'un à l'autre, à la cour de Marc, qui leur pardonnait ; mais ce n'était là qu'une variante imaginée par quelque poète auquel avait manqué la suite du récit, et la légende ancienne, qui ne limitait pas l'effet du philtre, comprenait la séparation forcée des amants, le mariage de Tristan, et sa réunion finale avec Iseut dans la mort. Mais c'est là une question bien compliquée et qui demanderait un examen approfondi ; j'ai voulu signaler l'idée de M. Suchier, qui éclaire certainement d'un nouveau jour un des aspects de la multiforme légende de Tristan [2].

2. *La littérature dans le royaume de France jusqu'en 1454* (p. 115-121). — Cette section est courte, mais contient beaucoup de faits intéressants et bien éclairés. Je n'ai que peu de

---

1. Dans les deux continuations, après la restitution d'Iseut à son mari, les amours des deux amants recommencent de plus belle, comme si le philtre (dont on ne parle d'ailleurs plus) agissait toujours.

2. Voici deux remarques de détail sur cette section. P. 106, il ne faut pas appeler le père de Guillaume le Conquérant « Robert le Diable » ; c'est un nom qui ne lui appartient nullement et qu'on ne lui a donné qu'à l'époque moderne, en l'identifiant, à tort, au héros purement imaginaire du roman de *Robert le Diable*. Ce qui est curieux, c'est que plus loin (p. 204) M. Suchier reconnaît dans le héros du poème Robert Courte Heuse, fils de Guillaume ; l'un n'est pas plus vrai que l'autre [cf. ci-dessous, p. 76]. — P. 108, supposer que l'auteur de la *Vie de saint Brendan*, en s'appelant *li apostolies Beneeiz*, veut simplement se désigner comme un moine bénédictin me paraît bien peu probable.

remarques à faire. Les « assonances » du *Saint Grégoire* ne sont pas de vraies assonnances (p. 116) : elles rentrent dans la catégorie des rimes imparfaites qui ont été tolérées encore au XIII^e^ siècle (ces rimes se distinguent de l'assonance en ce que le *dernier* phonème, voyelle ou consonne, doit toujours être identique). — Le manuscrit du *Lapidaire* en vers était considéré par Pannier comme anglo-normand : M. Suchier (p. 117) le juge continental et le désigne dès lors comme « le plus ancien manuscrit écrit en France qui nous ait été conservé ». La question est, on le voit, assez importante. Le connaisseur le plus expert en cette matière, M. Paul Meyer, a bien voulu, à ma demande, examiner de nouveau le manuscrit : il n'hésite pas à le regarder comme fait en Italie, et il ne l'attribue qu'au XIII^e^ siècle [1]. — Ce que l'auteur dit des caractères des lais bretons (p. 119) est fort bon ; mais comment peut-il ranger les imitations françaises de ces lais dans la littérature propre au « royaume de France », quand il en trouve les plus anciens exemples dans *Horn* et dans le *Tristan* de Thomas [2], qu'il en tire le nom d'un mot irlandais, et qu'il en fait réciter le texte, à l'origine, « en langue bretonne ou *irlandaise* » ? Je rattacherai ici une remarque sur les lais de Marie, dont il n'est parlé qu'à la section suivante (p. 128). M. Suchier ne se prononce pas explicitement sur la question de savoir dans quelle langue Marie avait recueilli les récits qu'elle a rimés ; cependant, en disant qu'elle a suivi dans son premier écrit des « sources kymriques », dans son deuxième une source anglaise, et dans son troisième un traité latin, il semble vouloir indiquer que les lais proviennent immédiatement d'originaux en langue celtique [3]. Je crois, avec M. Warnke [4], que Marie ne savait pas le breton [5], et, d'autre part, contraire-

1. [Cf., pour préciser l'opinion de M. Meyer, *Romania*, XXXVIII, 49 sq.]

2. Voir aussi ce qui est dit du lai d'*Haveloc* et du lai du *Cor*. — Je doute que le lai lyrique du *Chèvrefeuil* (p. 120) ait rien à faire avec le lai de même titre attribué à Tristan.

3. L'expression *kymrisch* indiquerait même le gallois plutôt que le breton armoricain.

4. Voir la remarquable introduction de ce savant à la deuxième édition qu'il vient de donner des lais de Marie (Halle, 1900).

5. Il est vrai que pour le mot *laüstic*, qu'elle a formé avec le breton *aostic*

ment à ce savant, je crois que les titres anglais expressément attribués par elle à deux de ses lais prouvent que les récits qui en forment le thème étaient répandus sous forme anglaise aussi bien que française. En somme, de toute la discussion menée avec tant d'ardeur depuis quelques années sur ce sujet, il me paraît résulter que les lais « bretons » ont dû appartenir aux divers peuples celtiques et se répandre aussi bien en Angleterre qu'en France [1].

3. *La poésie française sous les Plantagenets jusqu'à 1204* (p. 121-134). — Nous voyons ici passer devant nous Wace, son rival Benoit de Sainte-More, Marie de France, Garnier de Pont-Sainte-Maxence (bien qu'il fût sujet du roi de France, comme Marie, et tout à fait Français de cœur), Jourdain Fantosme, Huon de Rotelande, etc., tous fort bien caractérisés [2]. Ce qui

---

en y incorporant par erreur l'article français, M. Suchier (voir Warnke, *op. laud.*, p. XXX, n. 1) a proposé une explication qui écarterait la faute ; mais elle paraît difficile à admettre (voir les vv. 131, 136, 154, 160). D'ailleurs, quelqu'un qui du breton *bleiz lavaret* « loup parlant », fait *bisclavret* ne sait certainement pas le breton et estropie un titre étranger qu'il a entendu.

1. Je compte, à propos du livre de M. Warnke, discuter ailleurs ce point plus en détail [projet non réalisé].

2. Petites remarques. P. 121, *Polycraticus* : il faut *Policraticus*. — P. 124, l'explication du rapport des différentes parties de la *Geste des Normands*, de Wace, ne me paraît pas tout à fait exacte : le morceau appelé à tort *Chronique ascendante* n'a pas été « ajouté seulement plus tard » ; il fait partie intégrante de l'ouvrage, dont il forme le prologue ; il est vrai que le passage sur le siège de Rouen en 1174 a été inséré après coup par l'auteur ; mais la première laisse est le début original du livre et ne peut avoir été écrite à une époque aussi tardive (voir *Romania*, t. IX, p. 599). — P. 124, il est excessif de dire qu'on ne connaissait l'*Iliade* au moyen âge que par Darès et Dictys : l'*Homerus latinus* (le poème d'Italicus) y a été très lu. — P. 127, les idées de M. Suchier sur la versification anglo-normande ne sont pas généralement admises — P. 128, je ne sais quelles sont les raisons de l'auteur pour placer la composition des fables de Marie après celle des lais ; je tiens l'ordre inverse pour plus vraisemblable. — P. 130, « Thomas est probablement le premier poète français qui peigne l'amour chevaleresque » ; mais les traits mêmes que M. Suchier emploie pour caractériser cet amour dans le *Tristan* de Thomas n'ont rien de particulièrement chevaleresque. Il me paraît avoir plus raison quand il dit (p. 139) que le *Lancelot* de Chrétien « a introduit l'amour

surprend plus, c'est d'y trouver aussi Robert de Boron, que M. Suchier appelle « de Borron » et identifie avec un Robert de Burun, chevalier du comté de Hertford, mentionné dans des documents du temps de Henri II. Je persiste à croire que Robert de Boron était un voisin de Gautier de Montbéliard, avec lequel il fut en relations d'amitié, et, semble-t-il, de collaboration, et qu'il ne connaissait pas l'Angleterre. J'ai donné ailleurs les raisons qui me font penser ainsi [1] ; elles n'ont pas convaincu M. Suchier, et celles qu'il a apportées à l'appui de sa thèse ne me persuadent pas davantage [2]. *Sub judice lis est.* La question a son importance pour l'intelligence du développement en France de la « matière de Bretagne » ; nous la retrouverons à propos de la section suivante.

4. *La poésie dans le royaume de France jusqu'en 1204* (p. 134-158). — Gautier d'Arras, Chrétien de Troies, André le Chapelain, Marie de Champagne [3], Lambert le Tort, Alexandre de Bernai [4], Aimon de Varennes, les romans anonymes de *Floire et Blanchefleur*, des *Sept Sages*, de *Guillaume de Palerme*, de l'*Escoufle*, de *Guillaume de Dole*, Herman de Valenciennes, Étienne de Fougères, Élinand, tels sont les noms et les ouvrages principaux qui occupent cette section. Des appréciations fines et justes des poètes [5], des résumés très bien faits des poèmes,

---

chevaleresque, tel que le comprenaient les troubadours, du Midi dans le Nord, de la poésie lyrique dans la poésie épique ». — P. 131, Huon de Rotelande a pris le nom de ses héros dans le roman de *Thèbes* plutôt que directement dans Stace (il a aussi puisé dans *Énéas* et *Troie*). — P. 133, M. Suchier dit que le mot *graal* appartient au français oriental ; cette remarque est fort intéressante et mériterait d'être développée dans une étude spéciale.

1. *Merlin*, par G. Paris et J. Ulrich, t. I, p. XI-XII.

2. *Zeitschr. für rom. Philol.*, t. XVI, p. 272 ; cf. *Romania*, t. XXI, p. 460.

3. « Auboïn de Sézanne semble lui avoir dédié une de ses meilleures chansons » (p. 150). L'auteur de *Guillaume de Dole* attribuant cette chanson à Gace Brulé, il faut la lui restituer.

4. A propos du cycle d'Alexandre, l'auteur cite (p. 152) la *Vengeance d'Alexandre*, par Gui de Cambrai ; il aurait pu dès lors citer aussi le poème de Jean le Vénelais sur le même sujet.

5. Notamment de Chrétien. — J'avoue que j'ai toujours bien de la peine à attribuer à l'auteur de *Perceval* la pitoyable rapsodie de *Guillaume d'Angleterre*.

se lisent avec un vif intérêt. L'étude du cycle breton, qui atteint alors son apogée, aurait gagné, je l'ai déjà indiqué, à n'être pas morcelée entre cette section et la section précédente. Telle qu'elle est donnée ici, elle est riche en aperçus et en rapprochements intéressants, mais elle ne se prête pas à être résumée : il faudrait reprendre dans son ensemble l'histoire de ce sujet difficile, et cela entraînerait hors des limites d'un compte rendu. Je me bornerai à signaler, — outre ma divergence à propos de Robert de Boron, — quelques points particuliers. M. Suchier, en signalant (p. 141) les belles découvertes de M. Rajna sur les noms comme *Artus* et *Gauvain* donnés dès le XI^e^ siècle en Italie à des enfants, ajoute (p. 141) : « Toutefois on a exagéré la valeur probante de ces noms. Les noms *Tristan* et *Ywan* se rencontrent dès le VIII^e^ et le IX^e^ siècle aux bords du lac de Constance, sans que cela prouve pour une époque si ancienne la diffusion des légendes de Tristan et d'Yvain. » Mais il faut sans doute attribuer l'existence de ces noms dans cette région aux moines irlandais qui s'établirent de bonne heure et à Saint-Gall et aux alentours ; les noms italiens du XI^e^ siècle ne sauraient avoir une telle provenance, et ils prouvent bien le succès que les récits arthuriens avaient dès lors dans la haute Italie, succès qu'atteste aussi le bas-relief de la cathédrale de Modène, du commencement du XII^e^ siècle [1]. — Je ne comprends pas comment l'auteur peut dire (p. 147) que le roman anglais de *Sir Percevelle* « n'est qu'un pâle reflet de Chrétien » : il me paraît de toute évidence que ce poème remonte à une forme de la légende de Perceval bien plus voisine de l'original que celle qu'a connue Chrétien [2]. Mais il est écrit que dans cette terrible « matière de Bretagne », flottante et tournoyante comme les « palais aventureux » qu'on y rencontre, les faits qui semblent le mieux acquis à la critique doivent être perpétuellement remis en question. — L'idée que le *Lancelot* français apporté à Vienne en 1195 par Hugues de Morville [3] pouvait être un roman en prose

1. Sur ce bas-relief, cf. *Romania*, t. XXIX, p. 485.

2. Voir *Histoire litt. de la France*, t. XXX, p. 254-261.

3. *Hue* pour *Hue* est une faute d'impression. Mais peut-on affirmer que le chevalier qui servit d'otage à Richard Cœur de Lion en 1193 soit le même

me paraît tout à fait invraisemblable en elle-même (vu la date), et quand on lit la traduction allemande que nous en avons ; je ne crois pas davantage que les continuateurs de Chrétien, au moins les premiers, aient connu le *Grand saint Graal* et la *Queste du saint Graal* (p. 149) ; en général M. Suchier me paraît, je l'ai déjà dit et le redirai encore, faire remonter trop haut les romans en prose. En revanche, il rejette au XIII^e^ siècle des romans en vers qui doivent être attribués à notre période, comme le *Bel Desconeü* de Renaud de Beaujeu [1] et, peut-être, plus d'une œuvre anonyme ou connue seulement par des traductions.

A côté des romans de la Table Ronde fleurissent alors les romans « d'aventure » ; ils ne sont pas moins soigneusement étudiés. Je ne puis admettre que le roman d'*Ille et Galeron* soit emprunté au lai d'*Éliduc* de Marie de France : il provient d'un lai qui ressemblait en certains traits à celui de Marie, mais qui en différait notablement. Je ne pense pas non plus que l'aventure qui, dans ce roman, motive si bizarrement le départ d'Ille ait pour origine un des « jugements d'amour » d'André le Chapelain [2] : ce motif, qu'on retrouve sous une forme plus ancienne dans un conte allemand du XIII^e^ siècle, appartenait au lai primitif ou peut-être formait le thème d'un petit lai à part. — Je m'étonne que M. Suchier persiste à rejeter au XIII^e^ siècle la *chantefable* d'*Aucassin et Nicolette*, qu'il a, quatre fois déjà, si magistralement publiée ; il en signale lui-même (p. 220) l'apparence ancienne et les traits archaïques ; je l'ai sans doute trop vieillie jadis en la faisant remonter jusqu'au règne de Louis VII, mais il me paraît impossible de la faire descendre après 1204 [3]. — La rédaction II de *Floire et Blanchefleur* « semble ne pas être dérivée de la plus ancienne (I), dont elle a tout au plus subi l'influence, et remonter indépendamment de celle-là, par trans-

---

qui, en 1170, avait été un des meurtriers de Thomas Becket ? Je le croirai plutôt son fils ou son parent.

1. Une chanson de Renaud étant citée en 1200 dans *Guillaume de Dole*, il est clair qu'il florissait au XII^e^ siècle ; M. Suchier le remarque lui-même plus loin (p. 180).

2. C'est plutôt le jugement qui pourrait bien être inspiré du roman.

3. Cf. *Romania*, t. XXIX, p. 291.

mission orale, à l'original byzantin » (p. 154). Je crois avoir démontré [1] que cette rédaction repose en effet sur une transmission orale, mais représente une fusion des versions I et III : l'épisode du combat judiciaire de Floire, qu'elle a en commun avec III, empêche de croire qu'elle remonte indépendamment à l'original. M. Suchier qualifie cet original de « byzantin » ; mais il ajoute : « On a récemment rendu vraisemblable l'origine arabe de ce récit. » On ne voit pas dès lors à quoi bon admettre un intermédiaire byzantin. — A propos des *Sept Sages* (p. 154), signalons l'ingénieuse idée d'après laquelle le livre indien qui en est la lointaine source repose peut-être, pour l'histoire qui sert de cadre, « sur la légende grecque de Phèdre, que, d'après Pausanias, connaissaient des Barbares sachant le grec ». Toutefois il n'y a de commun entre les deux thèmes que l'amour d'une reine pour son beau-fils et la calomnie par laquelle elle se venge d'avoir été rebutée par lui, et c'est là une aventure qui a dû se produire si souvent dans les harems orientaux qu'il n'est pas besoin de penser à un emprunt. — Je ne connais pas les raisons qu'a M. Suchier pour penser que le roman de *Gilles de Chin* a été composé « avant la fin du XII^e^ siècle » (p. 156). — Si, comme M. Servois semble bien l'avoir démontré, *Guillaume de Dole* a été écrit en 1200, il l'a été non « tout au commencement du XIII^e^ siècle » (p. 156), mais tout à la fin du XII^e^. M. Suchier n'est pas, je pense, de ceux qui font commencer chaque siècle avec la dernière année du siècle précédent, ce qui obligerait à croire que le premier siècle a compté une année 0.

La poésie religieuse et morale est traitée plus brièvement. L'auteur n'attribue que « sous toutes réserves » à cette période (p. 156) Herman de Valenciennes ; mais l'allusion même que fait ce poète remarquable à la mort de Henri II (1189) comme à un fait tout récent prouve qu'il écrivait au XII^e^ siècle. — Il me paraît indiqué de traiter ensemble Élinand et le Reclus de Molliens, dont on ne peut dire avec certitude lequel a servi de modèle à l'autre. M. Suchier met le premier (p. 157) dans cette période, le second (p. 214) dans la suivante. Élinand étant

1. *Romania*, t. XXVIII, p. 444.

mort en 1224, rien n'engage à supposer que les *Vers de la Mort*, œuvre de son âge au moins mûr, aient été écrits avant 1204.

5. *La prose* (p. 158-166). — L'auteur dit que la traduction des *Livres des Rois* a été faite « vers 1170 en Angleterre » (p. 158); il est vrai qu'il a prouvé jadis que le célèbre manuscrit imprimé par Le Roux de Lincy est anglo-normand ; mais la question est à reprendre depuis qu'on a signalé de ce précieux texte divers manuscrits d'origine française [1]; cette prose libre et souple a un aspect plutôt français; mais je suppose que l'auteur n'a pas avancé son opinion à la légère [2].

Ce que dit M. Suchier de la question si difficile des romans arthuriens en prose est intéressant, mais, il le reconnaît lui-même, laisse encore place à bien des doutes et à des obscurités. J'ai déjà indiqué, entre ma façon de voir et la sienne, certaines divergences générales. Il faut attendre de nouvelles recherches, qui permettront peut-être d'y voir un peu plus clair. Je ne ferai qu'une remarque, mais capitale, qui concerne encore ce Robert de Boron sur lequel nous avons tant de peine à nous entendre. M. Suchier range dans cette période (close en 1204) les rédactions en prose des poèmes de Robert; il les regarde comme les plus anciens romans en prose, bien plus, comme « *les plus anciens essais en prose originale* [3] *française* » (p. 160). J'avoue que je ne puis m'expliquer cette chronologie. Le *Joseph* a été mis en prose d'après la seconde rédaction du poème (la seule qui nous soit parvenue) ; or cette rédaction a été écrite après 1212, date de la mort de Gautier de Montbéliard, et sans doute quelque temps après [4]. Comment donc M. Suchier peut-il supposer que la mise en prose est antérieure à 1204 ? Pour moi, je ne vois aucune raison de regarder ces mises en prose comme antérieures au *Lancelot*, qui existait sûrement avant 1220, et que je

1. Voir P. Meyer, *Romania*, t. XVII, p. 125.

2. M. Suchier dit que les poèmes anglo-normands sur les *Rois* ont pour base notre traduction même : il a sans doute de bonnes raisons, que je ne connais pas, pour cette assertion.

3. « Originale » paraît en tout cas un peu singulier, appliqué à des ouvrages qui sont simplement « dérimés ».

4. Cela ne favorise pas l'identification de Robert avec le Robert de Burun anglais qui reçut une donation de Henri II en 1186.

crois être, — bien entendu dans une forme plus ancienne que celle que nous avons, — le premier roman en prose qui ait été écrit [1].

Comme autres ouvrages en prose appartenant à cette époque, M. Suchier ne mentionne (p. 163) que les traductions de Turpin [2]. C'est un peu court. Parmi les nombreuses traductions en prose de Pierre de Beauvais, il en est certainement qui remontent à cette période [3]. Ce qui est plus important, c'est la description de Jérusalem rédigée en bonne prose française avant 1187, et le récit fait par Ernoul, témoin oculaire, de la destruction du royaume de Jérusalem en 1189 [4]. C'est à ces morceaux, bien plutôt qu'aux romans arthuriens, qu'appartient l'honneur d'être les plus anciens spécimens d'une prose originale française qui nous soient parvenus [5].

VI. *De la reconquête de la Normandie jusqu'à l'avènement des Valois* (*1204-1328*) (p. 167-233). — Ce chapitre, le plus long

---

1. Le *Perlesvaus* seul pourrait lui disputer ce rang; mais il a peut-être un original en vers. — C'est par erreur, à ce propos, que M. Suchier dit (p. 163) que ce roman a été composé pour un évêque de Cambrai : il s'agit, dans le seul manuscrit qui contienne cette notice, d'un seigneur de Cambrin (Pas-de-Calais), et la notice se rapporte visiblement non au roman, mais au manuscrit.

2. A côté des traductions de Turpin en prose, M. Suchier en mentionne une en vers, qui m'est inconnue (à moins qu'il n'ait voulu indiquer celle que Girard d'Amiens a insérée dans son *Charlemagne*).

3. Cela ressort des dates que donne M. Suchier lui-même à la page 219, où il relève l'intérêt de la préface d'une de ces traductions pour l'histoire de la prose littéraire.

4. M. Suchier mentionne bien Ernoul, mais dans la période suivante (p. 220), et il semble lui attribuer tout ce que Mas Latrie a imprimé sous le nom de *Chronique d'Ernoul*. Il dit que cette chronique « raconte principalement la troisième croisade, mais donne une courte histoire des premières croisades ». C'est certainement une erreur : le récit d'Ernoul ne devait comprendre que l'histoire de la perte de Jérusalem, et ce précieux document a été plus tard incorporé dans une compilation de médiocre valeur.

5. La grande compilation historique que Baudouin, comte de Flandre, paraît avoir fait rédiger avant son départ (1202) pour la croisade qui devait le faire empereur méritait aussi, semble-t-il, d'être mentionnée.

de tous, comprend une partie rétrospective, puisqu'il traite, dans l'histoire littéraire du XIII^e^ siècle, de la poésie lyrique, des fableaux, du *Roman de Renard*, qui appartiennent au moins autant à l'époque précédente.

1. L'auteur commence (p. 167-171) par liquider la littérature anglo-normande, qui, séparée réellement de la littérature française depuis la reprise des provinces du Nord-Ouest par les rois de France, demandait en effet, à partir de ce moment, un traitement à part. Je dis qu'il la « liquide », parce qu'il en poursuit la brève histoire jusqu'au XIV^e^ siècle, de façon à n'avoir plus à y revenir [1]. Les deux premiers auteurs dont il s'occupe, Guillaume le Clerc et l'historien de Guillaume le Maréchal, appartiennent encore, en partie au moins, à la période précédente [2]. L'exposé de cette littérature est un peu trop sommaire. Il est vrai qu'elle n'a pas, en général, une grande valeur de fond ou de forme ; mais l'auteur a cru devoir mentionner ailleurs des ouvrages qui ne sont pas supérieurs à plus d'un de ceux qu'il omet ici [3] ; je regrette notamment l'absence des chansons satiriques, surtout politiques, qui nous ont été conservées, et qui ont un grand intérêt à plusieurs points de vue. Il me semble aussi que la coupure est faite un peu trop brusquement (p. 171). Après avoir parlé de Nicolas Trevet, l'auteur termine ainsi cette section : « Enfin l'anglo-normand ne se maintint plus que dans les livres d'école, destinés à apprendre le français aux commençants, et dans les ouvrages de droit. » Il semble que les ouvrages historiques composés encore au XIV^e^ siècle, comme la Vie du Prince Noir, etc., auraient mérité une mention [4].

La matière proprement française de ce chapitre est répartie en cinq sections, que je vais successivement examiner. Les

---

1. Mais il cite encore quelques écrits anglo-normands dans les sections suivantes.

2. Quant à Chardri, poète remarquable à plus d'un titre et qu'on s'étonne de ne voir mentionner nulle part, il paraît lui appartenir entièrement.

3. Je citerai seulement le *Corset* de Robert de Gretham et les œuvres de Robert Grosseteste.

4. On s'étonne aussi de ne pas trouver ici une mention de Gower, de ses jolies ballades et de son immense *Miroir de l'homme* ; mais l'auteur en parle dans un autre chapitre (p. 245).

questions de principe, d'origine, de date, d'attribution se posent ici moins fréquemment, les renseignements étant plus nombreux et plus clairs, les œuvres plus rarement anonymes. Cependant les trois premières sections, qui, comme je l'ai dit, remontent jusqu'au XII^e^ siècle et même plus haut, soulèvent encore quelques questions de ce genre.

2. *La poésie lyrique* (p. 172-191). — La poésie lyrique « courtoise » des XII^e^ et XIII^e^ siècles gagne certainement à être traitée, comme elle l'est ici, dans son ensemble, car, sauf l'accession, à partir du règne de saint Louis environ, de la poésie bourgeoise du Nord et surtout d'Arras, elle présente sensiblement les mêmes caractères depuis son apparition jusqu'à sa fin. M. Suchier l'a bien appréciée dans son ensemble, — avec un peu d'indulgence, — et en a fait suffisamment connaître les principaux représentants [1]. Peut-être, dans un livre comme celui-ci, destiné au grand public et à un public étranger, aurait-il pu glisser plus rapidement sur certains détails qui n'ont d'intérêt que pour les érudits [2], et tracer en revanche un tableau plus complet de cette poésie dans ses rapports avec la société. Elle a été, bien plus que la poésie provençale dont elle n'est en somme qu'un pâle reflet, un amusement aristocratique, une mode de cour et, dirais-je si le mot n'était un anachronisme, de salon. A part quelques exceptions, comme Chrétien de Troies, Guiot de Provins [3], Guiot de Dijon, Colin Muset, peut-être Blondel et Gontier de Soignies (je laisse toujours de côté les poètes d'Arras), on ne la voit cultivée que par de grands seigneurs ou des personnages de leur monde. Rien ici qui ressemble à cette

1. Je ne vois guère d'omission importante à signaler en dehors des chansons si originales et si intéressantes de Philippe de Novare.

2. Il importe assez peu, par exemple, à un tel public que Guillaume le Vinier ait possédé deux maisons à Arras en indivis avec son frère Gilles (p. 189).

3. Encore chez Guiot, et encore plus chez Chrétien, la poésie lyrique n'est-elle qu'un faible accessoire de leur activité poétique. On ne voit pas au Nord de poète, en dehors des hauts personnages (Gace Brulé en était un), qui se soit fait un renom par ses seules chansons, sauf peut-être Blondel (dont nous ne connaissons pas la condition) : et combien son œuvre est peu personnelle !

pénétration réciproque de la poésie et de la vie qui donne tant d'intérêt à l'histoire des troubadours : en regard de figures comme Bernard de Ventadour, Rambaud de Vaqueiras, Bertran de Born, Peire Vidal, Gaucelm Faidit, combien paraissent effacées les figures de nos trouveurs, excepté de ceux auxquels leur rang social donne un relief extérieur ! La plupart de leurs chansons ont été faites uniquement pour leur valoir un petit succès dans les réunions courtoises ; aussi manquent-elles, bien plus encore que celles des troubadours, de sincérité et de personnalité. Il faut mettre à part les chansons politiques et les chansons de circonstance (je range ici les chansons relatives aux croisades), dont plusieurs ont un véritable intérêt, sans avoir jamais joué dans la vie sociale le rôle des *sirventes* provençaux. M. Suchier, s'il a laissé un peu trop de côté cette partie du sujet, a signalé en revanche avec justesse un trait de la poésie du Nord qui, là où il se présente (ce n'est pas dans les trouveurs classiques comme Gui de Couci, Blondel, Gace Brulé), lui donne un attrait particulier : tout en dépendant de la poésie artificielle née dans le Midi, elle a gardé le contact avec l'ancienne poésie lyrique vraiment française, s'est laissé souvent influencer par l'élément populaire, et lui a dû alors « un naturel et une fraîcheur » qu'on ne trouve guère dans la poésie des troubadours. Il remarque aussi que pour la comprendre entièrement il faudrait joindre à la connaissance des paroles celle de la musique, ce qui ne nous est que rarement donné. La musique et la poésie étaient en effet inséparablement liées, et elles avaient le même auteur ; mais cela nous fait encore mieux comprendre ce qu'était la composition de l'une et de l'autre : c'était une sorte d'exercice technique, comme on en fait dans le contrepoint, qui procédait avec des formules et n'avait pour but que de trouver des variations sur un petit nombre de thèmes donnés.

Le détail de cette longue section du chapitre VI est excellent, travaillé avec une connaissance intime des faits et une information presque toujours complète sur les études auxquelles ils ont déjà donné lieu. Je n'aurai que peu d'observations à présenter [1]. Est-il nécessaire que le refrain de la rotrouenge

1. M. Suchier a mis en tête de son exposé deux ou trois pages sur la poésie

comprenne plusieurs vers (p. 174) ? — Le mot de *ballete* semble employé un peu prématurément (p. 175) : on ne le trouve que dans un manuscrit du XIII[e] siècle, et là même il a été contesté [1]. — L'imitation par Conon [2] de Béthune d'une pièce de Bertran de Born n'avait pas encore, si je ne me trompe, été signalée, non plus que l'hypothèse qu'un *sirventes* de Cairel lui ait été dédié. — Les chansons de Guiot de Dijon (p. 180) « ne présentent rien de bien particulier » ; elles ont cependant précisément, au moins quelques-unes, ce tour populaire dont il a été parlé, et il est bien possible que Guiot soit l'auteur de la charmante rotrouenge, — mise à tort sous le nom de la dame de Fayel, — que M. Suchier a si joliment traduite (p. 174). — Il est peu croyable que Pierre Mauclerc [3] ait fait un jeu parti avec Gaucelm Faidit, qui devait être bien âgé, s'il n'était pas mort, en 1212, quand Pierre devint comte de Bretagne ; il paraît beaucoup plus probable que le comte de Bretagne qui « part un jeu » à Gaucelm Faidit est Geoffrei Plantegenêt († 1186), chez lequel M. Suchier dit lui-même ailleurs (p. 82) que le troubadour avait été reçu [4]. — M. Suchier n'avait encore pu connaître, en écrivant sa notice d'Adam le Bossu [5], les

---

latine rythmique, bien qu'il reconnaisse qu'elle a été influencée par la poésie vulgaire plutôt qu'elle n'a influencé celle-ci. Je ne sais où il a vu la preuve que le *papa* (pape des écoliers dans une fête) célébré par Hilaire s'appelât réellement *Papa* (p. 172). Le mot d'« université de Paris » au XII[e] siècle (p. 173) est un anachronisme.

1. Voir E. Stengel, dans la *Zeitschr. für franz. Sprache und Litteratur*, t. XVIII, p. 86.

2. M. Suchier l'appelle *Cuenon*, par un système que je crois contestable, mais que ce n'est pas ici le lieu de discuter.

3. Il eût été bon de dire que Pierre était du sang royal de France.

4. M. Suchier a bien voulu me faire savoir que ce qui le portait à reconnaître dans ce comte Pierre Mauclerc, c'était la ressemblance du jeu parti avec un autre, entre Pierre et Bernard de la Ferté (Raynaud, n° 840). Cette ressemblance ne me frappe pas ; en revanche les normannismes que M. Suchier lui-même a relevés dans notre jeu parti (*Denkmäler der provenzalischen Litteratur*, t. I, p. 556) doivent le faire attribuer à Geoffrei Plantegenêt plutôt qu'à Pierre Mauclerc. On sait d'ailleurs que Geoffrei est avec Gace Brulé l'auteur d'un eu parti (Raynaud, n° 948), qui n'est pas sans ressemblance avec le nôtre.

5. M. Guesnon pense que le seul surnom patronymique d'Adam est « le

raisons très convaincantes qu'a données M. Guesnon [1] pour établir que l'exil d'Adam ne repose que sur l'interprétation erronée d'un passage du *Congé* de Baude Fastoul.

3. *Le fablel* [2] (p. 191-195). — Cette section, — sauf l'ingénieuse conjecture relative à Étienne d'Alinerre [3], disciple d'Abailard, qui, d'après Élinand, était *exercitatissimus in omni genere facetiarum utriusque lingue, latine et gallice*, et auquel M. Suchier attribuerait volontiers *Richeut*, — ne contient rien de bien remarquable. L'auteur n'a pas voulu entrer dans la discussion de la question, si agitée en ces derniers temps, de l'origine orientale des fableaux ; il se contente (p. 194) de remarquer que le sujet du *Lai d'Aristote* se retrouve en sanscrit. Il donne l'analyse de huit fableaux et des indications sommaires sur quelques autres [4].

4. *Les branches de Renard et les fables d'animaux* (p. 195-202). — Sur les origines du *Roman de Renard*, M. Suchier présente des idées, comme toujours, fort intéressantes. Ce ne sont pas tout à fait celles que j'ai exposées ici même [5], et je ne veux pas

---

Bossu », « de le Hale » n'étant qu'un surnom passager qui avait été donné à son père à cause des fonctions qu'il exerçait.

1. *La Satire à Arras* (Paris, 1900), p. 108-109.

2. « Les fablels (appelés aujourd'hui par les Français fabliaux) », dit l'auteur (p. 190) ; il aurait dû remarquer que la forme correcte *fableaux* a été récemment remise en honneur [cf. ci-dessous, p. 95]. — Il joint au fableau ce qu'il appelle « le nouveau lai », c'est-à-dire les contes d'un caractère plus sérieux qui, en effet, portent souvent le titre de *lais* au XIIIe siècle.

3. Cette forme *Alinerre*, qu'on chercherait en vain dans la toponymie française, est bien suspecte : je suppose qu'il faut lire dans le texte d'Élinand *Alçuerre*, c'est-à-dire Auxerre.

4. Ni *Richeut* ni *Trubert* ne sont à proprement parler des fableaux. La *Vie de Richeut*, dont nous n'avons qu'une « branche », est un roman biographique d'un genre particulier (Sanson, soit dit entre parenthèses, rappelle bien moins Don Juan que le Bel-Ami de Maupassant, comme Richeut est bien moins proche de Manon Lescaut que de certaines figures de romans contemporains) ; *Trubert* est un « roman à tiroirs », où diverses aventures, — dont il nous manque, comme pour *Richeut*, les dernières, — sont attribuées à un même personnage : c'est donc aussi une sorte de roman biographique.

5. *Journal des Savants*, 1894 et 1895 [ci-dessous, III].

reprendre présentement l'examen des problèmes sur lesquels elles portent. Je répéterai seulement que je regarde la fable ésopique de la maladie du lion non comme le noyau central de tout le cycle, mais comme un élément adventice et d'introduction relativement peu ancienne : les contes d'animaux qui forment le vrai fond de l'*estoire*, ainsi que les noms typiques d'Isengrin et de Renard, n'ont rien à faire, à l'origine, avec les fables ésopiques quelles qu'elles soient. Je croyais avoir démontré que, dans l'histoire du viol, c'est l'ourse qui a été substituée à la louve et non l'inverse ; qu'il en est de même dans le conte de la pêche [1], et que le caractère « étiologique » de la version scandinave de ce conte, loin d'attester cette version comme primitive, montre au contraire qu'elle a été remaniée ; je croyais avoir établi, d'accord avec M. Sudre, quelques points encore : je me trompais, puisque je n'ai pas convaincu un juge aussi impartial et aussi compétent que l'est M. Suchier ; à d'autres de décider lequel de nous est dans le vrai [2].

Les fables françaises du moyen âge ne présentent guère d'intérêt [3], sauf celles de Marie de France, à cause de leur source anglaise perdue [4]. M. Suchier en a dit ce qu'il y avait à dire [5].

---

1. M. Suchier dit que ce conte est très répandu dans le Nord de l'Europe (p. 199) ; mais il ne l'est pas moins ailleurs et notamment en France.

2. « Que la Lorraine ait pris une part essentielle à la poésie animale, c'est ce que l'on peut sans doute conclure du fait que *pinte* est la forme lorraine pour *picta* et que la poule s'appelle *Pinte* (la bariolée) même dans les branches qui n'ont sûrement pas été composées en Lorraine. » (P. 195.) Voilà bien un des plus jolis échantillons de la savante ingéniosité de l'auteur ; mais l'argument est-il aussi solide qu'il est séduisant ? En admettant (ce qui ne me paraît pas démontré) que *pinte* pour *peinte* soit une forme lorraine, rien ne prouve que le nom *Pinte* veuille dire *peinte*, et Pinte ne figure que dans des branches d'un caractère certainement très peu ancien, en sorte que son nom ne saurait appuyer l'origine lorraine, probable d'ailleurs à mon avis, mais lointaine, du cycle.

3. L'auteur signale (p. 202) et même exagère un peu celui qu'elles peuvent avoir.

4. M. Suchier d'accord avec M. Warnke ne doute pas que les fables de Marie ne soient la source du recueil latin qu'on appelle « le Romulus agrandi » : j'ai déjà fait plus d'une fois mes réserves sur ce point.

5. M. Suchier croit admissible l'hypothèse d'Hervieux sur l'auteur de

5. *Poésie narrative et didactique* (p. 202-219). — On peut s'étonner de voir réunies sous une même rubrique ces deux formes si différentes de poésie : c'est sans doute que la poésie narrative, privée des chansons de geste, des fabliaux et du *Renard*, a paru à l'auteur un peu mince pour occuper une section à elle toute seule, et que le *Roman de la Rose* peut être regardé comme tenant de l'une et de l'autre. Il n'en est pas moins vrai que cette section a quelque chose de décousu : on passe sans transition d'un sujet à un autre tout différent ; ainsi, après un préambule sur les grands ouvrages latins théologiques et scientifiques du XIII^e^ siècle et sur la tendance vers l'instruction que manifeste alors même la littérature vulgaire, l'auteur parle tout à coup des romans où sont intercalées des poésies lyriques (p. 202). Ce décousu est d'ailleurs sensible, il faut le dire, dans d'autres parties de ce bel ouvrage : il tient à la manière même de l'auteur, et n'est nullement une marque de négligence ; mais il empêche parfois le lecteur de se faire une idée suffisamment nette des sujets traités. Ici je pense qu'il eût mieux valu répartir autrement la matière et mettre respectivement ensemble la littérature narrative purement fictive, la littérature historique, la littérature didactique religieuse et profane.

La section en elle-même, fort bien traitée, ne donne lieu qu'à des remarques de détail [1]. L'auteur parle successivement

---

l'*Anonymus Neveleti* : on peut en retenir le nom (Walter) et la patrie (Angleterre) de cet auteur ; le reste n'a vraiment aucun fondement.

1. Il n'est pas exact que Gerbert de Montreuil ait composé une *Suite de Tristrant* (p. 202) ; cette *Suite* est un épisode de son *Perceval*, comme l'a montré récemment M. Wilmotte (voir *Romania*, t. XXIX, p. 481). — Page 201, je ne crois pas que *Lidoine*, dans *Méraugis*, soit pour *l'Idoine* : cela n'a aucune analogie (le nom de *l'Outredouté*, personnage secondaire, qui est imité de *l'Orgueilleux de la Lande* de Chrétien, n'en est pas une) : *Lidoine* est un nom inventé par le poète, peut-être d'après celui d'*Idoine* dans *Amadas* (ou d'après *Sidoine*). — Notez, page 205, des remarques intéressantes, en partie nouvelles, sur les diverses versions d'*Octavien*. — Page 206, l'auteur pense que le *Méliacin* de Girard d'Amiens repose sur un récit oral fondé lui-même sur le *Cléomadès* d'Adenet ; mais cela n'est pas possible : dans ces deux romans, qui traitent le même thème, venu d'un conte arabe (originairement indien),

des romans en vers, de la poésie didactique, légendaire, satirique (Gautier de Coinci [1], Rutebeuf, etc.), et surtout, naturellement, du *Roman de la Rose*, à propos duquel, après tout ce qu'on en a dit, il trouve encore à dire du nouveau [2], et termine par l'*Image du monde* [3], *Renard le Contrefait* [4] et les historiens Philippe Mousket, Guillaume Guiart et Geffroi de Paris.

6. *La prose* (p. 219-228). — Sans parler des traductions, des compilations historiques, des ouvrages de droit et des traités de morale pieuse [5], ce sont les historiens du XIII[e] siècle qui occupent la plus importante partie de cette section. Les romans en prose comprennent *Aucassin et Nicolette* (que, je l'ai dit plus haut, on peut hardiment assigner à la période précédente), *le Roi Floire* et *la Comtesse de Pontieu*, que M. Suchier attribue, d'après l'étude dialectologique qu'il en a faite, à la région de Tournai

---

c'est tantôt l'un, tantôt l'autre, qui a le mieux conservé l'original (je n'avais pu encore faire cette comparaison en écrivant mon article sur *Méliacin* dans le tome XXXI de l'*Histoire littéraire de la France*). — Page 207, il n'est pas probable qu'il y ait rien d'historique dans le roman de la *Châtelaine de Vergi*. — On s'étonne que l'auteur n'ait pas jugé dignes d'une mention les deux romans de Philippe de Beaumanoir, qu'il a si bien publiés lui-même, tandis qu'il rappelle ailleurs (p. 192) un fableau fort insignifiant du même auteur.

1. Je veux signaler (p. 208) la charmante comparaison de Gautier avec le *tombeor Nostre Dame*.

2. C'est par suite d'un *lapsus calami* qu'on lit (p. 211) que Jean de Meun n'était pas « beaucoup plus vieux » que Guillaume de Lorris : il faut évidemment « plus jeune » ; mais cela même ne paraît pas tout à fait juste : Jean, ayant commencé sa continuation du *Roman de la Rose* plus de quarante ans après la mort de Guillaume, devait être né environ quarante ans après Guillaume, mort à 25 ans. — On n'avait pas encore signalé l'influence exercée sur Guillaume de Lorris par une chanson de Tibaud de Champagne (p. 211). — M. Suchier appelle Jean de Meun « le Rousseau du moyen âge » ; d'autres l'en ont appelé « le Voltaire », et c'est peut-être moins loin de la vérité [cf. ci-dessus, p. 12].

3. Il n'y a pas lieu de douter (p. 216), après l'étude de M. P. Meyer (*Romania*, t. XXI, p. 481), que la seconde rédaction de l'*Image du Monde* soit de l'auteur de la première.

4. A vrai dire ce vaste poème appartient plutôt à la période suivante.

5. La *Somme le Roi* aurait mérité une appréciation moins sommaire (p. 222).

(p. 221). L'auteur ne manque pas non plus de signaler les deux premiers ouvrages de philosophie écrits en langue vulgaire, *Placide et Timeo* et *Sidrach* [1]. Pour l'histoire, il n'a pas essayé de débrouiller le chaos des chroniques de Terre Sainte, et je ne lui en fais pas un reproche; je dirai seulement qu'il y a quelque incertitude dans la manière dont il s'exprime, après avoir parlé de la traduction de Guillaume de Tyr : « La première continuation [de ce livre] a d'abord existé comme ouvrage indépendant » (p. 220). Alors elle ne mérite à aucun titre d'être appelée « continuation », et en fait la chronique dite à tort « d'Ernoul » [2] n'est aucunement en rapport avec l'*Historia Terrae Sanctae*. — De bonnes notices sur Geoffroi de Villehardouin, Robert de Clairi, Jean de Joinville et Haiton terminent cette dernière section française de notre littérature de 1204 à 1328 [3].

La section 7 (p. 220-233) est consacrée aux *Italiens écrivant en français*. Il ne faut point chercher ici un tableau de la littérature franco-italienne. M. Suchier, comme ses prédécesseurs, l'a laissée hors de son cadre. Il s'occupe seulement de quatre Italiens qui ont écrit en français et qui lui semblent appartenir à la littérature française : Philippe de Novare, Martino da Canale, Brunet Latin et Marco Polo. Philippe de Novare doit être mis à part des autres : s'il est Italien de naissance, il a vécu dès sa jeunesse au milieu de Français, et le français était

---

1. M. Suchier ne touche pas la question de savoir si *Sidrach* n'a pas été d'abord écrit en provençal ou en lyonnais (voir *Hist. litt. de la France*, t. XXXI, p. 313-316). La composition de ce livre paraissant bien remonter à 1243, il aurait dû être placé avant et non après le *Cœur de Philosophie*.

2. Voir ci-dessus, p. 50, note 4.

3. L'idée que Jean de Prunai pourrait bien être l'auteur de l'histoire de Philippe II en prose dont nous n'avons que le prologue en vers (p. 225) se fonde sur un rapprochement doublement inexact : cette histoire, d'après le prologue en question, était tirée de *l'estoire de Saint Denise*, c'est-à-dire de Rigord et non de la *Philippide* ; et d'autre part Guillaume Guiart dit non pas que Jean de Prunai avait traduit la *Philippide*, mais qu'il déclarait avoir combiné dans son *roman* le poème de Guillaume le Breton et la chronique en prose du même auteur ; en outre, ce *roman*, qualifié par Guiart de *gracieus*, devait être en vers.

devenu sa langue naturelle [1]; Brunet Latin [2] n'est pas non plus dans les mêmes conditions que les Italiens qui, dans leur pays, ont employé le français : s'il a écrit dans cette langue, c'est parce qu'il était en France ; toutefois il ne se l'était pas assimilée comme Philippe, et à travers tous les remaniements que lui ont fait subir les copistes français, son *Trésor* conserve encore bien des italianismes, qui apparaîtraient plus clairement si nous en avions une édition critique. Quant à Marco Polo, il ne peut réellement être qualifié d'« Italien écrivant en français » : c'est bien probablement dans son parler vénitien qu'il a raconté à Rusticien de Pise ce que celui-ci a transcrit en mauvais français ; l'ouvrage ainsi produit appartiendrait en propre à la littérature franco-italienne s'il n'avait subi la transformation que l'on connaît dans la rédaction de Tibaud de Chépoi, par laquelle il est entré dans la littérature française. Martino da Canale, lui, doit bien être rattaché à la littérature franco-italienne. En somme, il ne paraît pas qu'il fût nécessaire de traiter à part les quatre écrivains auxquels M. Suchier a cru devoir consacrer une section spéciale.

VII. *De l'avènement des Valois à l'avènement de François Ier (1328-1515)* (p. 234-270). — Tandis que le chapitre précédent, qui comprend un peu plus d'un siècle, occupe soixante-dix pages, celui-ci, qui embrasse près de deux siècles, n'en compte que trente-six. Ce n'est pas que l'attention de l'auteur se soit relâchée ou que son information soit moins complète ; on ne peut guère signaler dans son exposé d'omissions vraiment

---

1. Sur les deux époques successives de la rédaction du livre de Philippe, sur les emprunts qu'il aurait faits aux *Annales de Terre Sainte* et au *Livre de la Conquête*, M. Suchier suit l'opinion émise par un critique récent, M. Richter, qui, malgré son consciencieux labeur, s'est trompé sur ces deux points, comme j'aurai prochainement occasion de le montrer [cf. *Les Mémoires de Philippe de Novare*, *Revue de l'Orient latin*, IX, (1901-2), pp. 164-206, et ci-dessous, IV].

2. Je vois avec plaisir que M. Suchier donne au patronymique italien de Brunetto la forme *Latino* et non *Latini* : en revanche, on reconnaît généralement aujourd'hui qu'il ne ressort pas des paroles de Dante que Brunetto Latino ait été réellement son maître, comme on l'a longtemps admis.

graves [1], et les écrivains qu'il passe en revue sont presque toujours l'objet de notices suffisamment développées [2]. La proportion est juste : le XIVe et le XVe siècle, malgré quelques noms brillants, — Jean Le Bel, Froissart, Christine de Pisan, Charles d'Orléans, Martin Le Franc, Villon, Antoine de la Sale, Chastellain, Commynes, Jean Le Maire, — forment une période assez stérile pour l'histoire littéraire. L'absence à peu près totale de poésie narrative qui la caractérise supprime d'ailleurs, — sauf pour quelques romans ou nouvelles en prose, — les résumés qui, dans les périodes antérieures, occupaient une large place, et il est difficile de parler longuement soit des œuvres historiques, soit des petites poésies ou des longues compositions allégoriques qui formèrent alors la masse de la littérature.

M. Suchier a renoncé ici à la division par genres qu'il avait admise pour la période précédente ; celle qu'il a adoptée ressemble plutôt à celle qui lui avait servi pour le XIIe siècle. Il a réparti la matière en cinq sections : 1. *Machaut et la littérature jusqu'à l'apparition de l'école bourguignonne* (p. 234-246); 2. *Le groupe des poètes bourguignons* (p. 246-255) ; 3. *La poésie du XVe siècle dans le royaume de France* (p. 255-261); 4. *La prose dans le royaume de France* (p. 261-265); 5. *La littérature jusqu'à l'avènement de François Ier* (1475-1515). Cette division n'est qu'en partie légitime, elle n'est pas sans inconvénients, et elle prête à des confusions. Il est tout à fait injustifié de classer Christine de Pisan dans l'école bourguignonne, qu'elle est même censée inaugurer ; bien que Christine ait été pendant un moment en bonnes relations avec Jean sans Peur, elle appartient tout à fait au côté Orléans-Armagnac, donc proprement français ; ses sentiments, l'auteur le reconnaît lui-même, sont purement

---

1. On peut cependant regretter l'absence de Jean du Pin et d'Éloi d'Amerval, deux poètes satiriques, l'un du XIVe, l'autre du XVe siècle, dont les œuvres sont intéressantes pour l'histoire des mœurs, et aussi du bon Guillaume Alexis, et, dans un autre ordre, de Jean de Bueil, l'auteur du *Jouvencel*, et surtout de Claude de Seyssel, dont l'importance pour le développement de la prose française est considérable.

2. Alain Chartier est traité trop brièvement (voir plus loin), et aussi, à ce qu'il semble, Antoine de la Sale.

royalistes. D'autre part, la section 4, *La prose dans le royaume de France*, se trouve singulièrement mutilée par le fait que les grands historiens, — comme Jean Le Bel, Froissart, Chastellain, Commynes, — sont étudiés dans d'autres sections, et on ne voit pas pourquoi Monstrelet, qui devait rentrer dans le groupe bourguignon, est au contraire assigné à cette section. La dernière section, qui embrasse l'ensemble de la littérature de 1475 à 1515, comprend la fin de l'école bourguignonne et ses représentants peut-être les plus caractéristiques et les plus nettement distincts du groupe français. Dans le corps même des sections, l'ordre chronologique n'est pas suffisamment observé, et la façon un peu désultoire de traiter le sujet, que j'ai déjà signalée, se montre d'une manière parfois assez fâcheuse. Il est choquant, par exemple, de voir Alain Chartier figurer après Villon, qui n'était sans doute pas né quand Alain mourut et sur lequel celui-ci a exercé une incontestable influence. Au reste, la place faite à Alain Chartier n'est pas assez grande : comme narrateur et comme poète, il a dominé son époque et celle qui a suivi autant que Jean de Meun, plus que Machaut ; il méritait, comme celui-ci, d'être placé en vedette en tête d'une section. A mon sens, la division la plus naturelle de cette longue période aurait été la suivante : 1. *Machaut et son école poétique* (y compris Christine de Pisan) ; 2. *Alain Chartier et la poésie du XV^e siècle* ; 3. *Le groupe bourguignon* (conduit par Chastellain et poursuivi jusqu'à Jean Le Maire) ; 4. *L'histoire* de Jean Le Bel à Commynes (avec une introduction pour les œuvres, de peu de valeur littéraire, antérieures à Jean Le Bel).

Malgré ces réserves, il faut dire, ici comme ailleurs, que le tableau que nous donne M. Suchier est tracé de main de maître. Il est d'autant plus méritoire que l'auteur avait moins d'aides et de précurseurs : la littérature du moyen âge finissant est un terrain qui n'a encore été défriché que par places, et c'est ici qu'on a pour la première fois essayé d'en faire une exploration et une description d'ensemble. Les jugements brefs et caractéristiques, les vues personnelles, les rapprochements heureux abondent dans ce chapitre comme dans les autres. L'auteur l'ouvre par des remarques très justes sur le changement survenu dans le milieu social, où la féodalité va s'effondrant peu à peu, tandis que se prépare et déjà se dessine la forme moderne de la

société. Je regrette seulement que M. Suchier n'ait pas insisté davantage sur le caractère tout particulier que donne à cette période, dans sa partie centrale, la guerre continuée pendant cent ans entre les rois d'Angleterre et de France; cette guerre funeste, qui retarda plus qu'on ne peut le dire l'évolution normale de la civilisation nationale en rendant à l'élément militaire et aristocratique une prépondérance qu'il était en train de perdre, n'a pas été non plus sans influence sur la littérature, qu'elle a paralysée et stérilisée, et où elle a détruit l'unité de sentiments qui se serait de plus en plus développée. Tout cela est indiqué çà et là par l'auteur, mais aurait pu être mis plus nettement en relief.

Je ne suivrai pas ici, comme je l'ai fait pour la période précédente, les divisions faites par M. Suchier. J'ai indiqué le contenu de chacune d'elles et j'ai dit la valeur générale du chapitre. Je me bornerai à présenter en note quelques remarques de détail [1].

---

1. P. 237, je doute beaucoup que *vireli* (on trouve aussi *virenli*) et *virelai* signifient également « fais-la tourner ». — P. 238, je crois qu'on ne peut douter que le *Voir Dit* de Machaut ait pour fond une aventure réelle (cf. *Romania*, t. XXVII, p. 509). — P. 239, je ne comprends pas ce que veut dire le mot « anonymes » appliqué aux *Contredits de Franc Gontier*, de Villon. — P. 241 et 244, l'auteur de l'*Ovide moralisé* est appelé Sainte-More; mais M. Thomas ayant montré que le nom *Chrestien le Gouais de Sainte More* est dû à la fausse interprétation d'un passage du poème, la dernière partie n'en est pas plus authentique que la première ; au reste, ce poème appartient à la période précédente, puisqu'il a été composé sûrement avant 1328, très probablement avant 1305. — P. 244, *Baudouin de Sebourg* ne devrait pas être traité isolément : il fait partie intégrante d'une vaste composition sur les Croisades qui aurait mérité d'être examinée dans son ensemble ; d'ailleurs ce poème — ainsi que *Hugues Capet* et les mises en prose de chansons de geste — n'aurait-il pas été mieux à sa place dans le chapitre II ? — P. 246, une rédaction un peu équivoque fait croire que Jean Petit n'a prononcé l'apologie du meurtre de Louis d'Orléans qu'après celui de Jean sans Peur. — P. 252, il n'est pas douteux que le titre de *Salade*, donné par Antoine de la Sale à un de ses ouvrages, se rapporte à la salade où « se montrent plusieurs bonnes herbes », comme le dit expressément l'auteur, et non au casque appelé *salade*. — P. 256-258, la biographie de Villon est à refaire d'après les découvertes de M. Schwob ; le doute sur l'authenticité du nom *Montcorbier* est plus spirituel

VIII. *Le drame du moyen âge* (p. 271-316). — L'histoire du théâtre au moyen âge a été si souvent et si soigneusement étudiée qu'il était difficile que l'auteur pût trouver à en dire quelque chose de bien nouveau. Il a du moins connu et habilement utilisé tous les matériaux qui la constituent, et il en a tracé une esquisse où il a su dégager, avec son talent ordinaire, les traits les plus caractéristiques et souvent les moins remarqués avant lui. Il n'a pas consacré à ce sujet, attrayant à tant de points de vue, moins de 45 pages, qui comptent parmi les plus attachantes du livre. Il a divisé la matière en quatre sections ainsi intitulées : 1. *Le drame liturgique purement latin ou mêlé de français* (p. 271-275); 2. *Le drame français du XII^e^ au XIV^e^ siècle* (p. 275-283); 3. *Mise en scène et technique du drame* (p. 283-290); 4. *Le drame aux XV^e^ et XVI^e^ siècles* (p. 290-316). Je présenterai sur cet excellent exposé quelques remarques détachées.

L'auteur signale, comme on l'a fait souvent avant lui, l'origine liturgique du théâtre médiéval, et l'absence de tout lien entre ce théâtre et le théâtre antique. Le fait est incontestable pour le théâtre religieux; mais il eût été à propos de rappeler dès le début que le théâtre profane, — d'ailleurs purement plaisant, — a son origine propre et se rattache sans doute à la tradition des histrions romains, devenus les *joculatores*. Il est probable que si la curieuse évolution qui a tiré le drame chrétien de la liturgie ne s'était pas produite, le théâtre comique n'en serait pas moins sorti des « débats » et des dialogues facétieux des jongleurs, et on peut même croire que ce théâtre aurait à un moment quelconque engendré un théâtre sérieux qui n'aurait pas été nécessairement religieux. Dans le théâtre religieux lui-même, il n'est pas certain que les « miracles » et les vies de saints soient des dérivés du drame proprement liturgique : ces représentations, dont l'existence est attestée dès le commencement du XII^e^ siècle, peuvent être nées du désir de mettre plus

---

que fondé. — P. 260, il n'est pas exact de dire que des chansons d'Olivier Bachelin se trouvent mêlées à celles de Jean Le Houx : toutes les pièces du recueil de celui-ci sont de lui seul. — Page 263, je crois téméraire d'affirmer que le Jean de Mandeville historique « n'a absolument rien à faire » avec l'auteur du *Voyage de Mandeville*; mais c'est une question extrêmement embrouillée, sur laquelle la lumière n'est pas encore faite.

vivement sous les yeux du public les actes miraculeux des saints dont on chantait déjà la vie dans les églises (*Saint Léger, Saint Alexis*, etc.); cependant l'accord que leur façon d'entendre la mise en scène présente avec celle des « mystères » propres fait croire qu'elles ont été faites à l'imitation de ceux-ci [1]. Pour expliquer l'introduction dans les mystères et les miracles latins de morceaux français, M. Suchier indique avec vraisemblance l'usage des « épîtres farcies », qui s'appliquait exclusivement à l'office des saints (principalement à celui de saint Étienne), et montre ainsi le rapport de deux genres qui, évidemment, bien que d'origine différente, étant nés tous deux dans l'Église, sont étroitement liés dès leur apparition, celui des « mystères » paraissant d'ailleurs plus ancien que l'autre.

M. Suchier parle (p. 278), comme tous ceux qui l'ont précédé, du *Jeu de la Feuillée* comme étant l'œuvre d'Adam le Bossu, qui s'y serait mis lui-même en scène, ainsi que son père et (au moins indirectement) sa femme, avec une liberté et parfois un cynisme qui ont donné matière à beaucoup de remarques et d'explications. Cependant M. A. Guesnon, dans ses études si intéressantes et si documentées sur la vie littéraire à Arras au XIII[e] siècle, a exprimé à deux reprises l'idée que l'attribution de cette curieuse pièce à Adam le Bossu peut très bien n'être pas fondée. Si cette idée, que le savant auteur n'a sans doute pas émise à la légère, était juste, il faudrait voir dans le *Jeu Adam* une raillerie dirigée contre Adam, et la pièce changerait absolument de caractère. On serait heureux de voir M. Guesnon donner les arguments qu'il a sans doute en réserve à l'appui d'une opinion aussi nouvelle et aussi intéressante[2].

A propos des « mystères », M. Suchier signale avec raison (p. 292) le fait que dans les plus anciens, rattachés aux fêtes de Pâques et de Noël, c'est-à-dire aux mystères de la Résurrection et de l'Incarnation (d'où leur nom), la personne du Christ ne figurait pas; il pense toutefois qu'elle devait paraître dans

1. Une remarque intéressante de l'auteur sur l'usage du *Te Deum* chanté à la fin des miracles comme des mystères joués à la messe du matin (p. 274), usage conservé même dans des œuvres toutes françaises et sorties de l'Église, montre bien le lien étroit des deux genres avec la liturgie.

2. [Cf. *Romania*, XXXII, 384 sqq., et *Moyen Age*, 1908, 63, n. 2.]

la fin (perdue) du mystère anglo-normand (XIII^e siècle) de la *Résurrection* où se trouvait la scène des disciples d'Emmaüs, et il constate que Jésus apparaît aussi dans le *Sponsus* et dans le *Lazarus* du XII^e siècle [1]. Ces apparitions ne sont toutefois que passagères et, sauf celle du *Lazarus*, ne nous montrent pas le Seigneur dans sa vie terrestre et agissante ; il reste bien vrai que ce n'est que dans les mystères postérieurs de la *Passion* qu'on l'a représenté mêlé aux autres personnages ; aussi est-il permis de supposer que ces mystères ne se rattachent pas directement ou, au moins, exclusivement à l'évolution française du drame liturgique, et qu'ils sont venus chez nous, comme la confrérie de la Passion elle-même, des usages des confréries italiennes [2].

Toute la partie relative aux mystères, depuis leurs origines liturgiques jusqu'à leur complet épanouissement, est excellente; on pourrait çà et là, peut-être, souhaiter un peu plus de développement, mais il ne manque rien d'essentiel [3]. J'en dirai autant de ce qui concerne le théâtre profane, les farces, les *soties*, les moralités : c'est à peine si l'on peut relever dans ce tableau, exécuté avec autant de talent que de savoir, quelques détails qui prêtent à contestation ; encore n'est-il pas du tout sûr que pour plusieurs de ses assertions l'auteur n'ait pas par devers lui des arguments que le plan de cet ouvrage ne lui permettait pas

---

1. On peut encore noter que dans des formes, d'ailleurs peu anciennes, du drame liturgique de Pâques a été inséré l'entretien de Jésus avec Madeleine (voir *Journal des Savants*, 1892, p. 674, n. 1 [art. de G. Paris sur A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*]) ; la personne du Christ (après sa mort) figurait aussi dans une autre *Résurrection* du XIV^e siècle, dont on ne possède qu'un fragment (*Romania*, t. XXIV, p. 86).

2. J'ai déjà émis cette hypothèse ici même (*J. des Sav.*, 1892 [cf. n. précéd.], p. 677, n. 1). Elle mériterait, je crois, d'être examinée à fond. Il faudrait tenir compte du mystère provençal de la *Passion*, encore inédit, qui est du milieu du XIV^e siècle, et qui indique peut-être la transition entre l'Italie et la France.

3. P. 288, la façon dont l'auteur encadre le mot *mannequin* peut faire croire qu'il le regarde comme ancien, tandis qu'il ne paraît pas, en ce sens, avant l'époque moderne. — P. 291, je doute que le terme actuel de *paradis*, au théâtre, remonte au paradis des anciens mystères : ce paradis ne comportait pas de spectateurs ; le mot moderne paraît être une plaisanterie toute naturelle. — L'auteur parle (p. 292) de la *Passion* d'Arras comme si elle était inédite et anonyme : elle a été publiée par M. J. Richard, et elle est bien probablement d'Eust. Mercadé.

de communiquer [1]. Je ferai une observation à propos du mot *farse*, plus tard *farce*. M. Suchier, toujours si précisément informé, donne (p. 298) le plus ancien exemple jusqu'ici rencontré de ce mot pris au sens figuré et spécialement dramatique [2] : il se trouve dans l'ordonnance bien connue du prévôt de Paris, du 3 juin 1398, défendant de faire sans la permission de l'autorité « aucuns jeux de personnages par maniere de farces, de vies de sains, ou autrement » [3]. Mais l'emploi dès le XIII^e^ siècle du verbe *se farser* pour « se moquer » montre que l'absence du mot *farse* dans les textes plus anciens est purement fortuite, et que *farse* (proprement « farcissure ») avait pris sans doute dès le XII^e^ siècle le sens que nous lui voyons plus tard [4]. En latin, le mot *farsa* apparaît au XIII^e^ siècle avec le sens de « farciture liturgique » [5], et c'est avec ce sens qu'il a passé dans l'usage vulgaire : il a dû y désigner également des morceaux intercalés, par une sorte de tolérance, dans la pièce principale ; c'est ce qui me porte à croire, contrairement à M. Suchier, que, au sens moderne, il s'est appliqué d'abord à des intermèdes comiques que l'on insérait dans les mystères pour en rompre la continuité, un peu lourde à soutenir pour les spectateurs. Cela n'em-

---

1. P. 280, je trouve M. Suchier beaucoup trop indulgent pour le *Jeu du Pèlerin* et beaucoup trop sévère pour la farce *du Garçon et de l'Aveugle* : c'est affaire de goût. — P. 292, est-il bien exact de dire que la marotte est un accessoire « postérieur » de l'accoutrement du fou ? Dès le haut moyen âge les fous sont représentés portant une *maçue*, dont la marotte n'est qu'une transformation. — P. 296, l'idée de chercher la source des moralités dans les anciens débats est ingénieuse, mais elle aurait besoin d'être complétée. — P. 297, *La condamnation des Banquets*, l. *de Banquet*.

2. Au sens propre de « farcissure » en cuisine le mot appartenait certainement au latin vulgaire ; le part. *farsus* (pour le class. *fartus*), dont il n'est que le féminin devenu substantif, est déjà dans Pétrone, et on trouve *farsio*, *farsilis*, *farsura* dans divers auteurs de l'époque impériale.

3. Littré ne donnait d'exemples que du XVI^e^ siècle ; le *Complément* de Godefroy ne remonte que jusqu'à Villon ; le *Dictionnaire général*, ce qui ne laisse pas d'étonner, ne va même pas si loin et donne comme le plus ancien un exemple de 1476.

4. On peut aussi citer les exemples de *farcerie* au XIV^e^ siècle enregistrés dans Godefroy.

5. Voir Du Cange, t. III, p. 208 *b* (et aussi p. 962 *b*).

pèche pas qu'il ait existé des pièces comiques, sorties du répertoire des *joculatores*, qui n'étaient pas en rapport direct avec les mystères ; elles ne prenaient d'abord le nom de *farses* que quand on les intercalait dans ceux-ci, puis on le donna même à celles qui en étaient tout à fait indépendantes.

L'ouvrage se termine (p. 306-308) par un coup d'œil général sur le développement historique de la littérature française au moyen âge ; j'en détache les principaux passages qui montrent que l'auteur n'est pas un érudit enfermé dans ses minutieuses recherches, qu'il sait embrasser les faits dans leur ensemble, et qu'au-dessous de leur surface il aperçoit leurs rapports intimes et les caractères essentiels des conditions qui leur ont donné naissance.

Nous avons vu comment le courant de la littérature française, après de modestes commencements, s'est de plus en plus élargi, comment la littérature latine parallèle n'a que peu à peu reculé devant lui, tandis que la littérature provençale, après une brève mais brillante existence, s'est presque complètement tarie. A l'origine, on ne trouve que chant héroïque national, chanson d'amour et satire personnelle. Grâce à l'accession de plusieurs genres nouveaux, on atteint, au XII^e^ siècle, une période de splendeur où l'esprit français se rend tributaires toutes les littératures de l'Occident. Le français avait alors, même en dehors de la France, une grande expansion, qui, à la vérité, ne devait pas être durable. Les Normands, dans leurs expéditions, l'avaient porté en Angleterre et dans le Sud de l'Italie. Des jongleurs français chantaient leurs chansons de geste sur les places publiques de l'Italie du Nord, et le français était la langue officielle du royaume de Jérusalem et de l'empire de Constantinople. Mais dès la fin de l'époque des croisades cette domination de la langue française devait prendre fin, et après le *Roman de la Rose* c'en fut fait aussi, au moins pour un temps, de la signification internationale de la littérature française. En France même s'accomplit vers 1328 la transformation qui substitua aux formes de la poésie chevaleresque celles des sociétés bourgeoises de chanteurs, des « Puis », jusqu'à ce que, au XVI^e^ siècle, un changement semblable, mais bien plus fort, du goût les fît disparaître à leur tour.

Au XII^e^ siècle presque tout s'écrit en vers. La prose ne sert qu'à la traduction d'écrits religieux, surtout bibliques. Il lui faut conquérir peu à peu son domaine sur la poésie, comme le français lui-même a conquis le sien sur le latin ; le combat commence à la fin du XII^e^ siècle, il se termine au commencement du XIV^e^ par la victoire de la prose sur plus d'un champ...

Il n'est pas facile d'évaluer la part des différentes classes de la société dans la littérature, dont tant de productions nous sont arrivées sans noms d'auteurs Des chevaliers ont brillé surtout dans le domaine de la poésie lyrique

et du roman. La part de la bourgeoisie ne commence à être notable qu'au XIIIe siècle ; à l'époque antérieure ce sont surtout les jongleurs qui se présentent comme auteurs des chansons de geste et des chroniques en vers. Mais la part principale revient aux clercs, qui se recrutaient dans toutes les autres classes... La littérature qui provient de sources latines, qu'elle en traduise fidèlement le contenu ou qu'elle le rende librement, appartient presque entièrement aux clercs ; mais il n'y a aucun domaine, y compris ceux de la chanson de geste guerrière et de la poésie galante, au développement de laquelle les clercs n'aient pris une part essentielle.

Les divers dialectes se présentent d'abord, au point de vue littéraire, avec des prétentions égales. Mais nous trouvons dans le royaume anglo-normand une langue générale qui se distingue peu de celle de Paris et de l'Ile-de-France. Comme nous n'avons pas pour le XIIe siècle de textes de l'Ile-de-France bien garantis, les textes normands doivent être considérés comme les plus anciens représentants de la langue littéraire française. La langue de la Champagne n'est pas non plus bien éloignée de la langue littéraire. Au XIIIe siècle, la langue littéraire s'assimile de plus en plus les deux autres, qui, au XIVe siècle, ne montrent presque plus de traits particuliers. Les dialectes plus fortement caractérisés, le lorrain, le wallon et le picard, littérairement si riche, se maintiennent plus longtemps... Les provinces méridionales, du Poitou à la Savoie, se servent presque uniquement de la langue commune pour la littérature dès le XIVe siècle... Au XVe siècle les Provençaux qui veulent s'adresser à un cercle un peu étendu se servent aussi du français : la langue locale est réservée à des œuvres destinées au milieu local. Depuis lors les dialectes disparaissent de la littérature proprement dite et deviennent de simples « patois ».

Le moyen âge léguait donc à l'époque moderne une langue nationale ; en dehors de cela il ne lui apportait rien qui eût une grande valeur. Au tournant du XVe et du XVIe siècle, la littérature française qui s'était survécu à elle-même, tournait dans des ornières depuis longtemps usées. Il faut en dire autant de la conception générale du monde qui avait été celle du moyen âge. Le principe en avait été de regarder, dans tous les domaines, ce qui était traditionnellement établi comme quelque chose d'absolument solide et indestructible, et sur ce principe on avait élevé de vastes systèmes, mais on n'avait à peu près sur aucun point étendu l'horizon intellectuel. Une autre pensée, plus féconde, devait donc se faire jour : la pensée qu'il ne peut être donné à l'humanité de se reposer confortablement dans la possession assurée de la pleine vérité, que sa destinée, plus modeste, mais plus belle, est de combattre éternellement pour cette possession, dans une recherche, dans une curiosité, dans un effort perpétuels, d'aller toujours en avant sur une route dont le terme se dérobe aux yeux. Cette pensée a si profondément bouleversé la vie intellectuelle, que les flots en sont encore aujourd'hui tout agités ; dans les divisions scientifiques, religieuses, politiques du présent, c'est encore elle qui marque entre les hommes la coupure la plus profonde et la plus nette.

Il me reste, pour terminer ce compte rendu, à dire un mot de l'illustration qui accompagne l'ouvrage de M. Suchier. Elle a été dirigée par lui avec beaucoup de soin, et elle ajoute réellement à l'intérêt et à la valeur de l'œuvre. Elle comprend des reproductions de quatre genres : des fac-similés d'écriture, des représentations de scènes ou de personnages littéraires (jongleurs faisant leurs tours, mise en scène de mystères, portraits plus ou moins authentiques de poètes), des monuments ayant quelque trait à la littérature, des miniatures (et aussi des sculptures) où sont figurés, à la manière du temps, des épisodes romanesques ou historiques. Toutes ces reproductions sont fort bien exécutées, quelques-unes avec luxe, en or et en couleur, et on ne peut qu'être étonné de la modicité du prix d'un ouvrage ainsi illustré : chacune des sept livraisons qui contiennent le travail de M. Suchier ne coûte en effet qu'un mark. Ce prix modique, et surtout l'excellence du travail, auront sans doute pour conséquence la publication prochaine d'une seconde édition, où l'auteur accueillera peut-être quelques-unes des observations que je me suis permis de lui soumettre. Ce que je souhaite surtout, c'est qu'il nous donne bientôt le complément bibliographique et justificatif sans lequel il est difficile d'apprécier exactement ce qu'il y a de nouveau et peut-être aussi de contestable dans le détail de son livre. Les lecteurs ordinaires peuvent d'ores et déjà accorder toute leur confiance à l'auteur ; les philologues lui seraient reconnaissants de les renseigner de plus près [1].

[*Journal des Savants*, octobre-décembre 1901, pp. 645-660, 699-717, 779-788.]

---

1. M. Suchier a bien voulu me communiquer quelques observations au sujet de mes deux premiers articles. L'*errata* placé à la fin du *Register* m'avait échappé : l'auteur y avait corrigé lui-même, dans la traduction de *Rainaud*, *Königstochter* en *Kaiserstochter* (voir ci-dessus, p. 26, note 1) ; comme je l'avais supposé (p. 33), *letzteren* (derniers), à la page 45, est une faute d'impression pour *ersteren* (premiers). — Page 29 (fin de la note 4) : la preuve que l'instrument appelé *cifonie* se jouait primitivement à quatre mains se trouve dans un bas-relief de Saint-Georges-l'Abbaye (voir A. Schultz, *Das höfische Leben*, 2e éd., p. 554) et dans d'autres représentations.

LA LITTÉRATURE NORMANDE AVANT L'ANNEXION

(912-1204).

Messieurs,

L'honneur que vous m'avez fait en me choisissant cette année pour être le Directeur de votre Société m'est particulièrement cher en ce qu'il a quelque chose d'héréditaire. Vous l'avez, il y a trente ans, conféré à mon père, et je ne doute pas que la bienveillance qui a dicté votre choix actuel n'ait en partie sa source dans un souvenir qui, à moi aussi, m'est toujours resté présent. Je me rappelle en effet combien mon père fut sensible à la marque d'estime et de sympathie que vous lui aviez donnée, et avec quel plaisir il s'acquitta de la tâche que lui imposait votre désignation. Il y voyait la preuve que les études auxquelles il avait consacré sa vie, auxquelles il avait donné non seulement le meilleur de son travail, mais le meilleur de son cœur, trouvaient parmi vous l'accueil qu'elles ne rencontraient pas encore partout, et il était heureux et fier que vous en eussiez vu en lui le représentant le plus autorisé. Aussi vous entretint-il de ces études dans son discours, où il aborda plusieurs points de littérature et d'archéologie médiévale, et qui reste un des morceaux les plus intéressants de vos précieux Mémoires.

C'est, à mon tour, d'un sujet relatif à ces mêmes études, que j'ai reçues de lui comme un patrimoine cher et sacré, que je parlerai aujourd'hui; j'ai voulu qu'il se rattachât à l'histoire d'un pays auquel m'unissent depuis quelques années des liens intimes. Champenois de naissance, comme mon père, je suis devenu Normand d'adoption, et l'intérêt que les glorieuses destinées de votre belle province éveillent chez tous les historiens de notre patrie est devenu pour moi un intérêt de cœur. Les Normands ont eu de tout temps une belle part dans l'évolution

de notre littérature, et à plus d'une reprise l'esprit qui leur est propre l'a profondément marquée de son empreinte. On le sait assez pour les temps modernes. On connaît moins, malgré des travaux estimables, ce qu'ont fait vos ancêtres pour la littérature en langue vulgaire au moyen âge, et surtout dans la longue période qui a précédé l'annexion de la Normandie au domaine royal. C'est sur cette période que je voudrais appeler votre attention ; c'est la littérature normande d'alors dont je voudrais vous parler en toute liberté, au risque de choquer certains préjugés, assuré que le vrai patriotisme provincial, comme le vrai patriotisme national, veut avant tout s'appuyer sur la vérité, écarte les illusions, et cherche à fonder la conscience du présent et l'espérance de l'avenir sur la connaissance exacte et le sentiment juste du passé. Si d'ailleurs je dois combattre quelques erreurs et quelques exagérations assez répandues, qui assignent aux Normands, dans les origines de notre littérature, une part qui n'est pas la leur, celle que je revendiquerai pour eux sera encore assez belle, et elle aura l'avantage d'être parfaitement légitime, en même temps qu'elle sera, comme vous le reconnaîtrez, je pense, tout à fait conforme à ce qui est votre génie propre, à ce qui, dans la grande famille française, fait votre vraie originalité.

Entendons-nous d'abord sur ce qu'il faut comprendre par ce nom de « Normand ». Il est trop clair qu'il ne peut s'appliquer à vos précédesseurs sur le sol natal qu'à partir du x^e^ siècle, et je ne rappellerais pas une vérité aussi évidente s'il n'y avait dans plusieurs des assertions relatives à l'activité littéraire des Normands une confusion inconsciente à ce sujet. Mon ami Hermann Suchier, professeur à Halle, — un de ces enfants qu'a fait perdre à la France la déplorable révocation de l'édit de Nantes, — publie depuis quelques années une *Bibliotheca Normannica* qui, je l'espère, est aussi appréciée et répandue en Normandie qu'elle mérite de l'être par l'intérêt des textes publiés et l'excellence des éditions. L'avant-propos du premier volume est un dithyrambe en l'honneur des Normands et de leur part dans l'évolution de notre ancienne littérature. En voici le passage le plus saillant, dont j'essaie de conserver l'allure enthousiaste et le beau mouvement poétique :

Le berceau de la littérature française a été l'héroïque Normandie. C'est là que l'esprit chevaleresque du moyen âge français, du moyen âge en général, est arrivé à son premier épanouissement ; c'est là que pour la première fois se montre la belle fée de la poésie romantique (*die holde Fee Romantik*), qui comble de ses dons l'enfant encore sommeillant dans son berceau. Les fils du Nord, amis des légendes héroïques, furent les pères nourriciers de l'enfant ; ils le bercèrent sur leurs boucliers arrondis ou sur leurs barques agiles, et pour compagnes de jeux ils lui donnèrent les vagues de la mer [1].

Et aussitôt le savant professeur de Halle nous parle de l'accueil que firent les Normands, une fois devenus maîtres de l'Angleterre, aux traditions anglo-saxonnes. Ils n'accueillirent pas moins volontiers, je le dirai tout à l'heure, les traditions celtiques ; mais cela prouve surtout leur esprit d'adaptation et ne se produit qu'à une période où les Normands étaient déjà complètement romanisés. Il continue : « Ce qui nous est arrivé, jusqu'à l'année 1060, de littérature française est pour la plus grande part composé en dialecte normand. » Je ne sais, j'en conviens, ce qu'entend au juste par là mon savant ami [2]. Il ne peut vouloir parler des documents qui par leur écriture sont antérieurs à 1060, car de ces documents, qui sont, comme on le sait, au nombre de cinq [3], aucun n'a été ni composé ni écrit dans la région normande, et les trois premiers sont antérieurs à l'établissement des Normands en France. Il entend donc, sans doute, outre la *Vie de saint Alexis*, écrite, en effet, selon toute apparence, en Normandie vers 1040, la composi-

---

1. *Bibliotheca Normannica. Denkmäler normannischer Literatur und Sprache herausgegeben von* Hermann Suchier. I. *Reimpredigt* (Halle, Niemeyer, 1879), p. VII.

2. [G. Paris, signalant dans la *Romania*, XXVIII (1899), p. 642, le tirage à part de cette lecture, ajoutait : « Si je la signale ici, c'est surtout pour y corriger une méprise dont m'avait avisé M. Suchier. Je lui attribue l'assertion que « ce qui nous est arrivé, jusqu'à l'année 1060, de littérature française est pour la plus grande partie composé en dialecte normand ». M. Suchier avait écrit : « jusqu'à l'année 1160 », et dès lors les réflexions que cette phrase pouvaient provoquer n'étaient pas celles que j'ai formulées à la suite de mon erreur de chiffres. »]

3. Les Serments de Strasbourg (842), la séquence de *Sainte Eulalie*, le fragment d'homélie sur Jonas (fragment de Valenciennes), la *Vie de saint Léger* et la *Passion* (poèmes de Clermont).

tion première des poèmes dont nous n'avons que des formes postérieures, et avant tout des chansons de geste, et je suppose qu'il a surtout pensé à la *Chanson de Roland*, car de dire que le *Pèlerinage de Charlemagne* (vers 1060), œuvre essentiellement parisienne, est d'un Normand, et que les poèmes de *Raoul de Cambrai*, d'*Ogier le Danois*, de *Gormond et Isembard*, et tant d'autres, ont pris naissance en Normandie, c'est ce qui n'a pu venir à la pensée d'un critique aussi informé et aussi perspicace. En ce qui concerne la *Chanson de Roland*, c'est ici qu'il faut rappeler la vérité banale que je signalais tout à l'heure. La première origine de ce beau poème paraît devoir être cherchée dans la partie occidentale de la Neustrie, dans cette marche de Bretagne dont Roland était comte, et qui, peut-être, comprenait aussi l'Avranchin ; mais si vous pouvez revendiquer parmi vos ancêtres ceux qui composèrent les premiers chants sur le vaincu de Roncevaux, vous ne pouvez les appeler des « Normands ». L'inspiration de ce poème, toute française et royale, remonte à un temps antérieur à celui où l'établissement des Danois en Neustrie créa, comme nous le verrons, une petite nationalité distincte de la nationalité française et fort peu disposée à s'enthousiasmer pour la royauté de Laon ou de Paris. Il est vrai que les Normands adoptèrent plus tard la *Chanson de Roland* : ils la chantaient, chacun le sait, à la bataille de Hastings, et ils ont même introduit dans la rédaction qui nous est parvenue leur duc Richard le Vieux, devenu contemporain de Charlemagne ; mais ils ne l'ont pas créée, pas plus qu'ils n'ont créé l'épopée féodale française, qui existait avant qu'il n'y eût des Normands en France et à laquelle ils n'ont pris aucune part active.

Cela se comprend de soi, Messieurs, si nous considérons que les Danois, qui depuis tant d'années ravageaient le pays, pillaient les villes, brûlaient les églises, massacraient les hommes, enlevaient les femmes, ne pouvaient être envisagés par les Français que comme des ennemis (*A furore Normannorum libera nos, Domine!*) et ne pouvaient eux-mêmes entrer dans les sentiments qui avaient produit en France, en une langue qu'ils ne comprenaient pas, une poésie qui, dans quelques-unes de ses productions, comme *Gormond et Isembard*, était précisément dirigée contre eux. Quand ils s'établirent dans la magnifique

province à laquelle ils devaient donner leur nom, l'épopée française était dans la période de sa plus féconde activité. Les Danois ne tardèrent guère, on le sait, à se franciser : s'ils avaient amené avec eux quelques femmes, ils en prirent bien plus dans la population indigène ; leurs fils parlèrent peut-être encore la langue paternelle à côté de celle de leurs mères, mais leurs petits-fils, après un second croisement, ne connurent plus que celle-ci. La nation nouvelle qui résulta de cette fusion montra de bonne heure parmi ses qualités maîtresses une rare faculté d'assimilation. Française de langue et de religion, bientôt aussi d'institutions et de mœurs, elle accueillit volontiers l'épopée française : outre la *Chanson de Roland*, nous savons par Orderic Vital que les jongleurs avaient introduit en Normandie les chansons sur Guillaume d'Orange [1], et sans doute bien d'autres ; mais il ne paraît pas y avoir eu de chansons de geste proprement normandes. On en a signalé deux comme telles : le *Couronnement de Louis* (ou plutôt la seconde « branche » de ce poème cyclique), dont le héros, sous le nom de « Guillaume *au court nez* », aurait été le Normand Guillaume de Montreuil, et la *Vengeance de Rioul*, qui a rapport à l'assassinat du duc Guillaume Longue-Épée. Pour la première, il a été démontré depuis longtemps qu'il y avait eu une méprise de l'illustre savant étranger auquel on devait cette hypothèse [2] ; pour la seconde, il paraît certain que ce poème, malheureusement perdu, qui nous est connu par une allusion de Wace et un résumé de Guillaume de Malmesbury, loin d'être d'inspiration normande, était hostile aux Normands et présentait le meurtre du duc Guillaume comme un acte de légitime vengeance de la part

1. « Vulgo canitur a joculatoribus de illo cantilena » (éd. Le Prévost, l. VI, c. 1). Le livre VI d'Orderic Vital a été écrit vers 1131.

2. Voyez le résumé des discussions relatives à ce point dans le livre de Léon Gautier, *Les épopées françaises*, t. IV (2e éd., 1882), p. 95-98. — P. Paris avait d'autre part voulu reconnaître dans le héros de la seconde branche du *Couronnement de Louis* Guillaume Fièrebrace, l'un des fils de Tancrède de Hauteville, et tout récemment M. R. Zenker a repris et essayé de justifier cette identification, d'où résulterait pour la branche II une origine normande (voy. *Beiträge zur romanischen Philologie. Festgabe für Gustav Gröber*, Halle, 1899, p. 171-232), mais, à mon sens, il n'y a pas réussi.

de vassaux atrocement offensés, et même de justice de la part du roi de France [1]. Je ne crois pas qu'on puisse attribuer aux Normands aucune autre de nos chansons de geste.

Ce n'est pas qu'ils n'eussent sur leurs princes des traditions populaires. L'histoire bien connue des bracelets d'or suspendus à un arbre par Rollon et qu'il retrouva intacts au bout d'un an, tant était grande la terreur qu'inspirait sa justice, nous a conservé une trace, — presque la seule, — de la survivance de légendes scandinaves dans le souvenir des immigrés : c'est en effet bien probablement, comme l'a montré M. Joh. Steenstrup, une adaptation de la légende toute pareille du roi Danois Frode « le Pacifique » [2]. Le petit-fils de Rollon, Richard « le Vieux », était encore au temps de Wace l'objet de récits populaires qui justifiaient son surnom de Richard « sans peur » ; il a même existé sous ce titre un roman de chevalerie qui semblerait contredire ma thèse ; mais c'est une très pauvre production du XIV^e^ siècle, en quatrains monorimes, dont le fond est pris à Wace, et qui a plus tard été continué par le récit d'aventures sans intérêt et de pure invention [3]. Robert « le Magnifique », fils de Richard III, est devenu le héros d'anecdotes dont plusieurs, surtout parmi celles qui se rapportent à son pélerinage en Orient, lui étaient à l'origine étrangères, et que Wace raconte avec d'autant plus de complaisance qu'il en tenait quelques-unes de son grand père, chambellan du duc [4]. Quant à Robert « le Diable », qu'on a voulu identifier avec lui, c'est un héros légendaire qui n'a jamais eu d'existence historique, et dont on n'a fait que fort tard le fils d'un prétendu Aubert, duc de Nor-

---

1. Voy. *Romania*, t. XVII, p. 276 [G. Paris, *La chanson de la Vengeance de Rioul ou de la mort de Guillaume Longue-épée*] (cf. t. XXII, p. 576 [c.-r. par G. P. de J. Lair, *Étude sur la vie et la mort de Guillaume Longue-épée*]).

2. Steenstrup, *L'établissement des Normands*, Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie, t. X, p. 384-385.

3. Voy. Le Roux de Lincy, *Nouvelle Bibliothèque bleue* (Paris, 1842), et cf. Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen* (Leipzig, 1891), p. 90.

4. Voy. *Romania*, t. IX, p. 526 [G. Paris, *Sur un épisode d'Aimeri de Narbonne*].

mandie au temps du roi.... Pépin [1]. Plus populaire encore que Robert « le Magnifique » fut Robert « Courte-Heuse », ce fils aîné de Guillaume, si dissemblable de son père, que ses deux frères réussirent successivement à exclure du trône d'Angleterre, et qui fut simplement duc de Normandie jusqu'au jour où, pris à Tinchebrai, Henri l'envoya languir et mourir dans la longue captivité de Cardiff. Sa prodigalité et ses mœurs plus que faciles attiraient autour de lui les jongleurs, en même temps que sa vaillance et la générosité de son cœur lui gagnaient les chevaliers et le peuple. Ses exploits à la Croisade furent certainement le sujet de chansons contemporaines, et on raconta en Normandie que, s'il n'avait pas été roi de Jérusalem au lieu de Godefroi, c'est qu'il avait refusé la couronne qu'on lui avait offerte comme au plus digne [2]. Mais, au temps de Robert, l'ère de l'épopée était close, et les récits ou les chants qui le célébraient ne devinrent pas des chansons de geste. Elle était close depuis plus d'un siècle, et c'est ce qui explique qu'aucune de ces merveilleuses épopées que les Normands accomplissaient alors avec l'épée et la lance, ni la prise de la Pouille et de la Sicile, ni l'audacieux défi jeté par Robert Guiscard à l'empire de Constantinople, ni la conquête de l'Angleterre, ni la Croisade, n'ont fourni à notre trésor épique de véritables chansons de geste. Peut-être les Normands, s'ils avaient été francisés deux siècles plus tôt, auraient pu enrichir ce trésor ; en fait, ils n'y ont apporté aucune contribution.

Ont-ils plus de droit à revendiquer une part dans l'élaboration française de la « matière de Bretagne », celle à laquelle songeait sans doute principalement M. Suchier en disant que la « fée du romantisme a fait en Normandie sa première appari-

---

1. Sur la légende rattachée au nom de Robert le Diable, voy. le beau travail de M. Karl Breul dans son introduction à l'édition du poème anglais *Sir Gowther* (Oppeln, 1886). Cf. *Romania*, t. XV, p. 160 [c.-r. par G. P. du précédent ouvrage], et t. XXIV, p. 461 [c.-r. par G. P. de K. Breul, *Le dit de Robert le Diable* ; cf. en dernier lieu *Robert le Diable, roman d'aventure* publié par E. Löseth (*Société des Anciens Textes français*, 1903), Introduction].

2. Sur cette légende, voy. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1890, p. 209-212 [G. Paris, *Robert Courte-heuse à la première croisade*].

tion » ? La question est complexe et difficile à résoudre. Elle se lie à celle, — qu'on débat avec passion depuis une quinzaine d'années en France, en Angleterre et en Allemagne, — de savoir ce qu'il faut entendre au juste par la « Bretagne » dont venait cette matière. Est-ce la Bretagne continentale, ou ce qui restait de l'ancienne Bretagne insulaire, le pays de Galles [1] ? Il est probable que c'est l'une et l'autre, et que les traditions sur Arthur, ses héros et leurs merveilleuses aventures, sont venues aussi bien des Bretons de France que des Bretons d'Angleterre. Sont-ce les Normands qui leur ont servi d'intermédiaires ? Pour les Bretons de France, c'est fort possible, mais ce n'est pas sûr : les provinces situées plus au Sud, voisines également de la Bretagne celtique, et avant tout la Bretagne française, ont pu jouer ce rôle aussi bien que la Normandie. A la vérité, nous voyons Wace fort au courant des contes bretons : il leur emprunte, en traduisant le fabuleux ouvrage de Gaufrei de Monmouth, la « Table Ronde », dont celui-ci ne faisait pas mention, et la croyance à l'immortalité et au retour d'Arthur, que Gaufrei s'était borné à indiquer timidement ; il poussa même l'intérêt pour ces récits jusqu'à aller faire dans la forêt de Brocéliande, « dont les Bretons font tant de contes », un pèlerinage poétique, en quête de merveilles qu'il ne rencontra pas ; il en revint désenchanté, et son rationalisme normand lui fit dès lors apprécier sévèrement les fables des Bretons :

> Merveilles quis, mais nes trovai :
> Fols m'en revinc, fols i alai ;
> Fols i alai, fols m'en revinc :
> Folie quis, por fol me tinc [2].

Mais de ce que les Normands curieux connaissaient les contes bretons, il ne s'ensuit pas que ce soient les Normands qui les ont mis en vers français. Les *lais de Bretagne*, morceaux de

---

1. Le plus récent travail publié sur cette question, où on trouvera des renvois aux études antérieures, est celui de M. Ferdinand Lot dans la *Romania*, t. XXVIII, p. 1-48.

2. *Geste des Normands*, éd. Andresen (voy. ci-dessous, p. 86, n. 1), t. II, p. 284.

musique exécutés par des chanteurs bretons et accompagnés d'une explication du sujet qui donna lieu plus tard en français aux petits poèmes narratifs du même nom, s'étaient de bonne heure répandus en Normandie : le lai de *Milon* s'y passe en partie ; Marie de France, dans le lai de *Bisclavret*, remarque que les Normands l'appellent *Garwulf*, ce qui indique qu'elle puisait à une source normande, et dans le lai des *Deux Amants* elle met en scène une touchante tradition locale encore conservée à Pitres, près de Pont-de-l'Arche [1]. Mais Marie était « de France » et non de Normandie, et parmi les lais qui nous ont été conservés en dehors des siens, on n'en voit pas dont l'origine normande puisse être établie. Il est même à noter que Renaud, l'auteur du lai consacré à la bizarre et tragique histoire d'Ignaure, invoque, pour justifier le titre de « lai du Prisonnier » qu'il donne à son poème, les Bretons, les Français et les Poitevins, mais ne parle pas des Normands [2]. Parmi les trente ou quarante romans « bretons » en vers qui sont arrivés jusqu'à nous, il n'en n'est pas un, — sauf peut-être le *Tristan* de Béroul [3], — qui puisse avoir une origine normande et il en est de même des romans en prose venus plus tard. Ce serait toutefois s'aventurer trop que de nier toute part prise par les Normands à la diffusion de cette source jaillie si près d'eux et qui devait verser sur le monde un tel rajeunissement de poésie. Il est établi aujourd'hui que les plus anciens romans arthuriens que nous ayons, ceux de Chrétien de Troies, bien loin d'être les premiers de leur espèce, succèdent à une série à peu près séculaire de contes bretons mis en français, et on peut attribuer aux Normands, dans cette activité que nous connaissons

---

1. Voyez sur le lai des *Deux Amants*, ainsi que sur les autres lais de Marie, les remarques de R. Köhler en tête de l'édition de M. Warnke, *Die Lais der Marie de France*, Halle, 1885 (*Bibliotheca normannica*, III).

2. Bartsch et Horning, *La langue et la littérature française depuis le IX^e^ siècle jusqu'au XIV^e^ siècle* (Paris, Maisonneuve, 1887), col. 558.

3. Telle est du moins l'opinion de M. Ernest Muret, auquel nous devrons prochainement une édition critique de ce poème : voy. *Romania*, t. XXVII, p. 613 [cf. *Le Roman de Tristan, par Béroul et un anonyme, poème du XII^e^ siècle* publié par Ernest Muret (*Société des Anciens Textes français*, 1903) ; Introduction, pp. LIX et LXIII].

seulement par quelques traces fugitives, une part aussi grande qu'aux Angevins, aux Manceaux ou même aux Bretons francisés. Mais, en fait, aucun indice positif ne nous l'apprend, et il n'y a pas de raison de croire que cette part ait été considérable. L'esprit normand a pu un moment, comme Wace, prêter l'oreille aux contes prestigieux venus de Bretagne ; mais il n'a pas tardé à s'apercevoir que tout cela n'était que « folie », et ayant découvert que la vertu merveilleuse de la fontaine de Brocéliande était une pure fable, il a laissé d'autres s'y abreuver et s'y enivrer.

Ce que je viens de dire de l'absence de romans bretons dans la littérature normande ne serait plus vrai s'il s'agissait de la littérature anglo-normande. Les vainqueurs de l'Angleterre, de même qu'ils se sont faits les propagateurs de plus d'une tradition saxonne, ont été, je l'ai dit, les interprètes empressés des traditions celtiques de l'île, et ont certainement contribué à les transmettre aux Français. Il serait sans doute possible de trouver les raisons de cette attitude différente, mais ce serait long, et je m'interdis dans cet exposé, qui menace déjà d'être terriblement étendu, tout ce qui appartient à la littérature de l'Angleterre francisée.

J'ai encore, — et vraiment j'en ai honte, et il faut, pour continuer à saccager, comme je le fais, le jardin poétique que des amis zélés se sont plu à enrichir pour vous, que je compte de votre part sur un amour bien profond et bien désintéressé de la vérité, — j'ai encore à dire un mot de ce qu'on appelle les « romans d'aventure », c'est-à-dire ces récits qui, comme les romans bretons, nous présentent à la fois des aventures de guerre et d'amour, le portrait idéal de quelques chevaliers et dames, et le tableau de la société chevaleresque. C'est ce genre, semble-t-il, que la fée « Romantik » aurait dû faire éclore avec le plus d'abondance sur la terre qu'elle avait bénie. Eh bien ! de la trentaine de romans de ce genre dont j'ai connaissance, il n'en est qu'un que l'on puisse attribuer à un Normand, c'est l'*Athis et Porphirias* [1] d'Alexandre de Bernai, et encore

1. Sur *Athis et Porphirias*, voy. E. Langlois, *Notices des manuscrits français et provençaux de Rome* (Paris, 1889), p. 217, et *Romania*, t. XII, p. 634.

l'auteur, comme l'indique le surnom qu'il se donne lui-même, «Alexandre de Paris », avait-il quitté son pays natal et s'était-il mis à l'école des poètes de France [1].

Et la poésie lyrique, direz-vous, cette expression si particulière de l'esprit chevaleresque et courtois du moyen âge ? n'est-ce pas là que se sera naturellement épanouie l'âme du peuple auquel on doit la formation même de cet esprit ? Hélas ! là aussi nous trouvons, quand nous traçons la carte de notre vieille littérature, un blanc à la place de la Normandie. Le bon abbé de La Rue, qui annexait bravement à sa chère patrie jusqu'à des poètes dont le nom criait leur origine étrangère, n'a pas inscrit moins de quinze poètes lyriques dans sa liste des « trouvères » normands. Sans parler de ceux qui ne nous intéressent pas ici, parce qu'ils sont postérieurs à l'époque où j'arrête mon examen, je dirai que de tous ces noms un seul est à retenir, Roger d'Andeli, auquel les manuscrits attribuent deux chansons jetées dans le moule habituel des lamentations amoureuses de nos vieux lyriques. Si ce Roger est bien le chevalier normand qui servit sous Richard Cœur de Lion et Jean sans Terre, il forme une exception unique dans l'histoire littéraire de sa province [2]. Malgré la présence de troubadours

---

1. Si on remarque que Lisieux, dans le roman de l'*Escoufle* (voy. la suite de cette note), est appelé *Lisuïs* [v. 153], on peut croire qu'il faut lire ainsi le surnom de Roger de *Lisaïs* cité par un poète du commencement du XIIIe siècle [ou de la fin du XIIe siècle; cf. ci-dessous, p. 256, n. 4], comme auteur d'un roman sur *Isaïe et Tentaïs*, qui paraît avoir été célèbre, mais qui nous est absolument inconnu (voy. *Erec*, éd. Foerster, p. XIII); mais la base de cette conjecture est, on le voit, très fragile. En tous cas, ce roman serait le seul. Quant au roman de l'*Escoufle* (publié par H. Michelant et M. Paul Meyer, pour la *Société des anciens textes français*, Paris, Didot, 1894), si le héros en est, par un caprice de l'auteur, fils d'un seigneur de Montivilliers, le poète y montre une ignorance des choses de la Normandie qui ne permet guère de croire qu'il appartînt à cette province; les traits linguistiques qu'a relevés le savant éditeur l'assignent en effet à la Picardie [cf. cependant Introduction de l'édition ci-dessus, p. XXXIII].

2. *Chansons de Roger d'Andeli*, publiées par A. Héron (Rouen, 1883, *Société rouennaise des Bibliophiles*).

illustres attirés à la cour d'Aliénor de Poitiers, la poésie importée du Midi, qui devait trouver des foyers nouveaux en Picardie et en Champagne, ne s'implanta pas sur votre sol. Même établis en Angleterre, les Normands ont montré peu de goût pour la poésie lyrique « courtoise » ; on n'en connaît presque pas de spécimens anglo-normands, et les copies mêmes de chansons courtoises sont extrêmement rares en Angleterre : c'est évidemment un genre qui ne convenait pas à leur génie [1].

C'est qu'en effet l'esprit normand n'a rien de langoureux, pas plus qu'il n'a rien de chimérique, rien même de mystique ou de romanesque. Ce qui le caractérise avant tout, c'est l'ordre, la clarté, la raison aiguisée d'esprit, avec un certain réalisme et positivisme ; c'est un génie oratoire beaucoup plus que poétique, car quand il a excellé dans la grande poésie, c'est surtout en en faisant de l'éloquence. Aux temps anciens déjà se marquent les traits distinctifs de ce génie ; et comme en somme, au jugement de tous les étrangers, les traits qui le caractérisent sont aussi ceux qui, plus ou moins accentués suivant les régions, marquent le génie français dans son ensemble, on peut dire que l'ancienne littérature normande a préludé à la littérature française dans ce qui lui est le plus essentiel. Toute cette poésie romantique à laquelle les Normands, suivant moi, sont restés presque étrangers a disparu à mesure que la conscience nationale s'est dégagée plus nettement ; ce qui a persisté, ce qui a fait le fond de notre littérature, c'est précisément ce qui était en germe, en tendance, déjà même réalisé en partie dans la littérature qui s'est formée chez vous avant même que vous fussiez devenus véritablement Français. Voilà ce que je voudrais faire ressortir dans la brève esquisse que je vais vous soumettre, et qui formera, je l'espère, une compensation à la première partie, trop purement négative, de cette étude.

La race normande repose sur la fusion intime de l'élément scandinave et de l'élément roman, lui-même bien composite.

---

1. Sur le genre de chansons vraiment cultivé en Normandie, voy. plus loin, p. 94.

On peut croire que dès avant l'établissement des Danois les habitants de la Neustrie avaient développé plus fortement que ceux d'autres régions les caractères qui les distinguèrent plus tard, l'esprit positif et clair, le sens pratique, l'amour de l'ordre et de la règle. Les conquérants du Nord, en se mêlant à eux, en adoptant, comme ils le firent avec une grande rapidité, leur religion, leur langue, leurs institutions et leurs mœurs, ne changèrent pas ces caractères essentiels ; mais ils y ajoutèrent ce qui leur était propre, la hardiesse, l'esprit d'entreprise, le besoin d'expansion qui se traduisit dans les faits par ces conquêtes extraordinaires où revit la hasardeuse audace des Vikings, dans les idées par une curiosité ouverte de toutes parts ; à l'amour de la règle et de l'ordre, qui répondait à leur forte conception du droit, ils joignirent le sentiment d'indépendance personnelle qui leur était inné.

Je suis obligé de renoncer à vous tracer ici un tableau de ce que fut la Normandie féodale, et même d'omettre tout ce qui s'y est fait, dans la première période de son histoire, pour les arts, dont vous avez ici les plus splendides monuments, pour les sciences, dont la première était alors la théologie, pour les lettres latines. Je dois me borner à ce qui touche la littérature en langue vulgaire. Elle se présente à peu près exclusivement, dans les premiers temps, sous la forme versifiée, mais c'est la prose qui, dans d'autres conditions, aurait été sa forme naturelle, car elle est essentiellement une littérature d'instruction à l'usage des laïques. C'est là ce qui en fait le trait dominant, et ce trait caractérise le public pour lequel elle était faite autant au moins que les auteurs qui travaillaient pour lui. En ce temps où les livres, copiés à peu d'exemplaires, n'ont qu'une publicité restreinte, les écrivains ne peuvent vivre que des libéralités des riches ; aussi le genre auquel ils s'adonnent est-il l'indice des goûts et des tendances de la classe la plus élevée de la nation. Or de très bonne heure, en Normandie, les seigneurs et même les dames ont voulu s'instruire, et, ne sachant pas le latin, ont prié des clercs, qu'ils récompensaient richement, de mettre en français des ouvrages qui leur fissent connaître la science ou l'histoire telles qu'on les comprenait alors. Il ne faut pas s'étonner si leur curiosité s'est portée d'ordinaire sur des ouvrages que nous jugeons

aujourd'hui dignes de peu de confiance, comme le *Lapidaire* de Marbode [1] et le *Bestiaire* mis en vers français par Philippe de Thaon [2] et plus tard par Gervaise [3] et Guillaume le Clerc [4] ; les plus savants alors ne discernaient pas nettement ces fables de la science sérieuse, et les Normands étaient attirés vers ces traités bizarres par l'utilité pratique qu'ils leur attribuaient ou par la moralité qui y était jointe. Il en fut de même pour l'histoire : ce qu'ils se firent traduire, outre les chroniques de leur duché, ce furent le faux Turpin [5] et l'*Histoire des rois de Bretagne* de Gaufrei de Monmouth [6]. Ils croyaient trouver dans ces romans, grâce à l'audace avec laquelle leurs auteurs les présentaient comme des documents d'une incontestable authenticité, une information historique très supérieure à celle que les chansons de geste donnaient au vulgaire, et ils goûtaient ainsi sans scrupule les récits fabuleux qui en composaient le tissu. Si les poètes normands ont pris quelque part à la production épique du moyen âge, c'est dans la partie de cette production qui repose sur des textes latins et reproduit des légendes d'origine antique [7] ou chrétienne : c'est ainsi qu'Alexandre de Bernai, dont j'ai déjà cité un roman d'aventure fondé sur des

---

1 Voy. *Les Lapidaires français du moyen âge*, publiés par L. Pannier (Paris, 1882, *Bibliothèque de l'École pratique des hautes études*). La plus ancienne traduction en vers du *Lapidaire* est du commencement du XIIe siècle ; elle a été faite ou dans la Normandie, ou dans le Maine. [Cf. P. Meyer, *Les plus anciens lapidaires français*, *Romania*, XXXVIII (1909).]

2. Le *Bestiaire* de Philippe de Thaon, dont on ne possède malheureusement pas encore une édition critique (il a été imprimé par Th. Wright en 1840) [édition critique par Em. Walberg, Lund, 1900 ; cf. c.-r. par G. P., *Romania*, XXIX, 589-92], a été écrit en Angleterre, mais de si bonne heure (1125) qu'on peut encore le regarder comme normand. Il en est de même du *Comput* du même auteur, composé en 1119 (éd. Mall, Strasbourg, 1873).

3. Imprimé par M. P. Meyer, *Romania*, t. I, p. 420-443.

4. Reinsch, *Das Thierbuch des Guillaume le Clerc* (Tübingen, 1890).

5. Voy. mon édition d'Ambroise (ci-dessous, p. 87. n. 2), *Table des noms*, au mot *Guarin Fiz Gerout*. Il est vrai que ce Guarin et son clerc Guillaume de Briane sont plutôt des Anglo-Normands.

6. Voyez plus loin ce qui est dit de Wace.

7. Le roman d'*Énéas*, d'après son éditeur, M. Salverda de Grave (Halle, 1891, t. IV de la *Bibliotheca normannica*), appartient sans doute plutôt à l'Ile-de-France (voy. *Romania*, t. XXI, p. 283).

traditions gréco-orientales, renouvela et amplifia le poème de Lambert le Tort sur le roi macédonien, dont il portait le nom [1], et qu'un Normand inconnu paraît avoir composé une chanson de geste d'après ce qu'on appelle la *Vindicta Salvatoris*, l'histoire fabuleuse de la prise de Jérusalem par Titus et de l'extermination des juifs [2]. Plus véritablement historique est la traduction en laisses monorimes du livre de Baudri de Bourgueil sur la première Croisade [3] ; ici nous entrons véritablement dans l'histoire, qui devait fournir aux poètes normands du XII^e^ siècle la matière de leurs œuvres les plus dignes d'attirer l'attention de la postérité.

Celui dont cette postérité a jusqu'ici le mieux retenu le nom [4] est maître Wace, né à Jersey vers 1100, longtemps « clerc lisant » à Caen, et enfin chanoine de Bayeux [5]. J'aimerais, si j'en avais le temps, à retracer devant vous cette curieuse et attachante figure, qui nous présente pour la première fois le vrai type de l'écrivain de profession. Wace vivait de sa plume, et aussi de celle de ses copistes ; car il faisait, quand il avait assez d'argent pour cela, exécuter de ses œuvres des exemplaires qu'il tâchait de vendre un bon prix. Mais il les composait d'abord sur commande, et le premier patron était naturellement celui qui payait le mieux. Il a ainsi écrit pour Robert, fils de Tiout, « qui aimait beaucoup saint Nicolas », une vie de ce saint, et sans doute pour d'autres, bien que nos manuscrits omettent leurs noms, des vies de saint Georges et de sainte Marguerite, et ses poèmes sur la Conception et sur

---

1. Voy. P. Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge* (Paris, 1886), t. II, p. 227.

2. Sur la probabilité d'une origine normande pour ce poème, voy. mon édition de l'*Évangile de Nicodème* (ci-dessous, p. 90, n. 2), p. XXIV.

3. Voy. ma *Littérature française au moyen âge* [4^e^ éd., Paris, Hachette, 1909], § 86.

4. Mais elle a bien de la peine à le lui donner correctement. On n'arrive pas à débarrasser Wace du prétendu prénom de *Robert*, dont on l'a affublé par une absurde méprise sur le sens d'un de ses vers. *Wace* est ce que nous appelons aujourd'hui un prénom, et notre auteur n'a jamais pris de « surnom ».

5. Sur la vie et les ouvrages de Wace, voy. *Romania*, t. IX, p. 592-614 [c.-r. par G. P. de l'édit. Andresen].

la mort de Notre-Dame. Mais c'est pour de plus hauts patrons qu'il composa ses deux grandes œuvres historiques, la *Geste des Bretons*, dédiée en 1155 à la reine Aliénor, et la *Geste des Normands*, commencée en 1160 sur l'ordre d'Henri Ier, interrompue, après un travail de quinze ans, quand le vieux poète apprit que le roi avait confié la même tâche (de mettre en vers français l'histoire des ducs de Normandie) à un rival plus jeune et plus en faveur, le Tourangeau Benoit de Sainte-More. Cette interruption est très regrettable, car l'œuvre de Wace serait devenue infiniment précieuse quand il serait arrivé aux événements dont il pouvait avoir une connaissance personnelle. Telle qu'elle est, s'arrêtant à la bataille de Tinchebrai, elle forme encore un monument des plus intéressants, non seulement pour le philologue, mais pour l'historien, car Wace fait à ses sources latines des additions, souvent fort curieuses, qu'il puise dans la tradition orale. Puis il a en lui-même, ce brave clerc de Caen, cet ancêtre de nos hommes de lettres, qui nous assure si ingénuement qu'il « prend » volontiers, et que tout travail lui est doux quand il croit y « guaaignier », quelque chose de vraiment sympathique. Par son amour sincère de la vérité (lui demander de la critique serait peu raisonnable), par la justesse habituelle de son jugement, par son style sobre, net, sans grand éclat, mais toujours assez vif et souvent animé d'une ironie presque épigrammatique, il nous représente bien l'esprit normand d'autrefois dans sa teneur moyenne, et il mérite d'être de la part des Normands l'objet d'études attentives. Il est malheureux que la seule édition critique et commentée de la *Geste des Normands* ait été donnée en Allemagne [1] ; très digne d'éloges, elle n'est pas tellement définitive qu'elle interdise d'en entreprendre une autre, et je voudrais bien la voir se préparer au sein de l'université de Caen, ainsi qu'une nouvelle édition de la *Geste*

1. *Maistre Wace's Roman de Rou et des ducs de Normandie, nach den Handschriften von Neuem herausgegeben von* Dr Hugo Andresen, 2 voll. (Heilbronn, 1877 et 1879). Il faut joindre à cette édition, outre les comptes-rendus dont elle a été l'objet, les recherches publiées depuis par M. Andresen sur les sources de la *Chronique* de Benoit de Sainte-More comparées à celles de Wace (*Romanische Forschungen*, t. II, p. 477-538).

des Bretons, précieuse à d'autres points de vue, et qui a une grande importance pour l'histoire littéraire du moyen âge, car les auteurs les plus célèbres, comme Chrétien de Troies et Marie de France, y ont puisé certains traits de leurs récits [1].

C'est une histoire à laquelle il avait assisté que nous raconte, une vingtaine d'années après Wace, l'honnête Ambroise, originaire d'Evreux ou des environs, qui accompagnait Richard Cœur de Lion en Terre Sainte et nous a laissé, en près de 11,000 vers, le fidèle récit de ce qu'il avait vu. Son *Estoire de la guerre sainte* a été découverte et publiée récemment [2] ; mais le fond en était connu par l'exacte traduction qu'en fit, au moment même où elle parut, un chanoine anglais, Richard de la Sainte-Trinité de Londres. Nous avons maintenant le texte original de ce précieux document, qui nous fait aimer la candeur et la sincérité du narrateur. C'était un homme de peu, sans doute un jongleur, qui ne paraît pas avoir combattu lui-même, mais qui avait pris sa part des souffrances, des fatigues, des grandes espérances et finalement des amères déceptions des croisés. Rien ne nous fait mieux que son poème comprendre l'état d'âme de ces pauvres pèlerins remplis d'enthousiasme et de foi, étrangers aux calculs et aux intrigues que les grands de la terre introduisaient dans ces pieuses expéditions, n'ayant qu'un rêve et qu'un but : délivrer Jérusalem des mains des infidèles, attendant sans cesse le miracle que Dieu leur devait, ne pouvant croire à l'échec final, et rentrant chez eux avec la satisfaction d'avoir au moins adoré ce sépulcre qu'ils n'avaient pu conquérir.

J'aurais bien d'autres poèmes historiques à mentionner si je voulais embrasser dans mon étude la littérature anglo-normande, que j'en exclus à dessein, mais qui est en somme une dépen-

---

1. Voy. sur ce point *Romania*, t. XXVII, p. 554 et p. 573, [note additionnelle de G. P. à un art. de M. Lot].

2. *L'Estoire de la guerre sainte*, histoire en vers de la troisième Croisade (1190-1192), par Ambroise, publiée et traduite d'après le manuscrit unique du Vatican, et accompagnée d'une introduction, d'un glossaire et d'une table des noms propres, par Gaston Paris. Paris, Imprimerie Nationale (Librairie E. Leroux), 1897, in-4° (collection des *Documents inédits sur l'histoire de France* publiés par les soins du Ministre de l'Instruction publique).

dance de la littérature normande. J'omets aussi la belle histoire en vers de Guillaume le Maréchal, parce que l'auteur auquel on la doit écrivait après l'annexion et n'était peut-être pas absolument normand [1]. Mais je citerai les commencements d'une historiographie en prose qui se montrent dans les plus anciennes chroniques normandes : ces chroniques appellent encore une étude critique qui devrait tenter les savants normands ; il n'est pas téméraire de penser que les premières rédactions, tirées en partie de Wace et en partie originales, remontent à l'époque qui nous occupe. On y goûte une prose un peu sèche, mais claire et souvent animée, qui nous donne un bon spécimen de la langue parlée en Normandie à la fin du XII^e^ ou au commencement du XIII^e^ siècle.

Un genre particulier d'histoire qui fut aussi cultivé en langue vulgaire dans votre province est l'histoire ecclésiastique, et nous reconnaissons encore là le goût des Normands pour l'instruction. Rappelons le poème de Guillaume de Saint-Pair sur l'abbaye du Mont-Saint-Michel, qui n'a d'intéressant que sa forme et quelques naïves remarques de l'auteur [2], et celui d'un inconnu sur l'abbaye de Fécamp ; ce dernier, encore inédit [3], a le mérite de nous conserver un original latin perdu, et certainement il nous le remplacera presque lorsqu'il sera publié, car, comme l'a fort bien dit M. A. Héron, les auteurs normands « qui ont

---

1. *L'histoire de Guillaume le Maréchal*, comte de Striguil et de Pembroke, régent d'Angleterre de 1216 à 1219, poème français, publié pour la Société de l'Histoire de France par Paul Meyer. T. I, 1891 ; t. II, 1894 ; t. III, [1901], in-8°.

2. *Der Roman du Mont-Saint-Michel, von Guillaume de Saint Paier, Wiedergabe der beiden Handschriften des Brittischen Museums, von* Dr Paul Redlich (Strasbourg, 1894, in-8°, n° XCII des *Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie herausgegeben von* E. Stengel). Cette publication méritoire n'est que la reproduction diplomatique des deux manuscrits qui nous ont conservé le poème de Guillaume de Saint-Pair. Il reste à en faire une véritable édition. — Voyez d'ailleurs sur ce poème la notice de M. de Beaurepaire jointe à l'édition (d'après un seul ms.) de Francisque Michel (et dans le t. XIV des *Mém. de la Soc. des Antiquaires de Normandie*).

3. Voy. sur ce poème, dont M. Paul Meyer a promis de nous donner une édition, le *Bulletin de la Soc. des anc. textes français*, t. IV, p. 46-49.

écrit des chroniques en vers se sont piqués d'exactitude ; le plus souvent, ils reproduisent avec fidélité des chroniques latines, et leurs œuvres ont droit d'être tenues en sérieuse estime par ceux qui s'occupent de ces époques pour lesquelles les documents sont trop rares » [1]. Là encore nous retrouvons les qualités que nous avons déjà reconnues, le sérieux, l'amour de l'instruction et de la vérité.

Un autre trait du caractère normand d'alors qui se reflète dans la littérature est la dévotion, non pas une dévotion exaltée et mystique, mais une dévotion profonde, sincère et riche en œuvres. C'est à elle qu'on doit la fondation de ces belles abbayes qui devenaient des foyers d'instruction et de discipline, et d'où sortirent les réformateurs de l'Église anglaise ; c'est à elle qu'on doit l'érection de ces admirables églises romanes qui peuplent la Normandie. C'est elle aussi qui a inspiré plusieurs des œuvres poétiques de la vieille Normandie indépendante, et au premier rang la *Vie de saint Alexis*, cet admirable petit poème qui remonte sans doute à la première moitié du XI[e] siècle, et qui suffirait à la gloire poétique de la Normandie médiévale. On l'a comparé à bon droit à une de ces églises dont je parlais : il en a la simplicité, la grandeur, la grâce austère, avec un mélange d'exquise et profonde sensibilité qui n'apparaît pas souvent dans les œuvres du même pays et du même temps, et qui touche d'autant plus qu'elle est plus discrètement exprimée [2]. L'auteur présumé de cette « amiable chançon », le chanoine de Rouen Tibaud de Vernon, avait, d'après un contemporain, composé en l'honneur de divers saints, et notamment de saint Wandrille, des *urbanas cantilenas* qui l'avaient rendu célèbre, et qui malheureusement ne sont pas arrivées jusqu'à nous. D'autres pieux récits en vers attestent le goût des Normands pour ces histoires édifiantes : j'ai déjà cité ceux de Wace ; plus d'une, certainement, parmi les vies anonymes des saints, appartient à votre province. Il en est une qui mérite à peine ce nom, car c'est une légende

1. A. Héron, *Trouvères normands* (Rouen, 1885, in-8°), p. 23.

2. Sur les éditions de ce poème et les travaux dont il a été l'objet, voy. la note bibliographique au § 147 de ma *Littérature française au moyen âge*.

sans fondement historique, rappelant les contes antiques sur les mystères et les fatalités de la destinée humaine, qui a fourni à un anonyme de la première moitié du XII[e] siècle le sujet de la *Vie de saint Grégoire*, l'une des œuvres les plus attachantes, dans sa forme sobrement élégante, que nous ait laissées le moyen âge : la langue et le style permettent de l'attribuer avec vraisemblance, sinon avec certitude, à la Normandie [1]. On peut encore mentionner ici le poème où maître André de Coutances a traduit, avec plus de liberté qu'on n'en prenait d'ordinaire, pour plaire à la dame de Tribehou (non loin de Saint-Lô), le célèbre *Évangile de Nicodème*, bien qu'il soit sans doute un peu postérieur à notre époque, parce que l'auteur, comme nous le verrons, n'était plus jeune quand il l'écrivit, et s'était montré, dans une œuvre antérieure, un Normand de la vieille roche dans toute la force du terme [2].

A cheval, comme André, sur les deux périodes est maître Guillaume le Clerc, connu par ses poèmes édifiants, l'adaptation du livre de Tobie, la vie de sainte Madeleine, le *Besant de Dieu*, développement d'une parabole évangélique où on remarque contre les fauteurs de la croisade albigeoise une éloquente invective qui fait le plus grand honneur au courage et à la largeur d'esprit de l'auteur et de ses compatriotes [3] ; peut-être faut-il aussi lui attribuer le *Roman des romans*, poème remarquable en quatrains d'alexandrins monorimes, qui prétendait,

---

1. Je compte donner prochainement, d'après les six manuscrits connus, une édition de ce poème ; l'édition de Luzarche (Tours, 1857) est insuffisante et d'ailleurs à peu près introuvable. Ce qui rend plus difficile ici que pour d'autres œuvres la solution de la question de provenance, c'est que le poème existe en deux rédactions, assez distinctes avec des parties identiques, et dont le rapport exact n'a pas encore été déterminé. [G. Paris avait renoncé à ce travail et avait bien voulu m'encourager à le reprendre ; mon travail est assez avancé pour que j'espère ne pas en faire trop attendre la publication. — M. R.]

2. *Trois versions rimées de l'évangile de Nicodème*... publiées par Gaston Paris et Alphonse Bos (Paris, Didot, 1885, publication de la *Soc. des anc. textes français*) [cf. ci-dessous, p. 98 sqq.].

3. Voy. sur Guillaume le Clerc ma *Littérature française au moyen âge*, et les notes des divers paragraphes où il est mentionné [et sur le *Besant de Dieu*, *Revue critique*, IV, 2, pp. 54-60].

comme son titre l'indique, valoir mieux, à cause de son contenu salutaire à l'âme, que tous les ouvrages en langue vulgaire [1].

L'enseignement de la morale chrétienne prenait parfois la forme de véritables sermons en vers. Nous possédons de ce genre un spécimen fort ancien et que tout permet de croire composé en Normandie : c'est celui par lequel M. Suchier a inauguré sa *Bibliotheca normannica* [2]. Plus remarquable et plus poétique est le beau dialogue, tout imprégné des sombres doctrines sur les périls de ce monde et les terreurs de l'autre, où une âme revient auprès du corps qu'elle a récemment quitté et lui reproche de l'avoir entraînée à sa perte, tandis qu'à son tour il l'accuse de sa ruine : un démon met fin au tragique colloque en entraînant la pauvre âme en enfer. On a pensé que ce poème, en vers de six syllabes comme le *Sermon en vers*, avait été écrit en Angleterre, parce qu'il aurait un modèle anglo-saxon ; mais le fait est loin d'être assuré, et la langue ne présente aucun caractère anglo-normand : à vrai dire, elle ne présente même pas de caractères nettement normands, et elle permettrait d'attribuer le poème à la France propre. Ne le disputons pas à la Normandie, à laquelle nous conduisent quelques indices, et dans la littérature de laquelle il fera très bonne figure [3]. Récité dans les églises devant les fidèles assemblés, il devait produire sur les âmes un effet saisissant.

C'est là de la morale à l'usage des laïques. Ils voulaient aussi apprendre la théologie, et Guilebert de Cambres, près Rouen, traduisait pour eux l'*Elucidarius* d'Honoire d'Autun, sorte de manuel des préceptes essentiels de la doctrine chrétienne [4]. Le besoin d'instruction se manifeste sous une autre forme dans l'œuvre du bon moine Nicole, qui traduisit au XII^e^ siècle, — et en vers, tant cette forme semblait alors la seule admissible, — la

---

1. *Littérature française au moyen âge*, § 153.

2. Voy. ci-dessus, p. 73, n. 1.

3. On trouvera toute la bibliographie du *Débat du corps et de l'âme*, ainsi que de savantes recherches sur son origine, dans une étude fort intéressante de M. Th. Batiouchkof (*Romania*, t. XX, p. 1-55 et 513-578).

4. *Littérature française au moyen âge*, § 152.

Règle de saint Benoit à l'usage des religieuses de son ordre [1] ; elles se plaignaient de ne pas comprendre, quand on en donnait lecture, la règle à laquelle elles étaient assujetties ; elles aussi, elles voulaient s'éclairer : n'est-ce pas en Normandie qu'a été écrit le traité qui a pour titre : *Fides quærens intellectum* [2] ?

Au même ordre d'idées se rattachent des œuvres qui appartiennent à peine à la littérature proprement dite, mais qui doivent être mentionnées parce qu'elles font grand honneur à l'activité intellectuelle et religieuse des Normands, je veux dire les traductions littérales des deux versions latines des Psaumes. Le meilleur manuscrit, infiniment précieux, de la plus ancienne provient de l'abbaye de Montebourg ; le travail qui a servi de base à toutes paraît avoir été exécuté à Canterbury tout au commencement du XII^e^ siècle, à une époque où l'anglo-normand ne se distinguait pas encore du normand [3]. C'est en Normandie même que doit avoir été composée la traduction des quatre livres des *Rois*, œuvre d'une haute valeur, faite avec une singulière intelligence et une liberté qui n'exclut pas la fidélité, et qui nous offre un excellent spécimen de notre langue à l'une de ses meilleures époques [4].

Le théâtre religieux du moyen âge est né, sous une forme liturgique et latine, dans les églises de Gaule, et l'église de Rouen est une de celles qui nous en offrent les plus anciens échantillons [5]. Il est probable que de très bonne heure le goût

---

1. *La Règle de saint Benoît traduite en vers français par Nicole*, publiée par A. Héron (Rouen, 1895, in-8°, extrait des *Mélanges de la Société d'histoire de Normandie*). Voy. *Romania*, t. XXV, p. 321-326 [c.-r. par G. P.].

2. Saint Anselme le composa quand il était prieur du Bec, vers 1070.

3. Sur les *Psautiers* normands et anglo-normands, voyez le beau livre de M. S. Berger, *La Bible française au moyen âge* (Paris, Imp. Nat., 1884, in-8°), et les observations de M. Paul Meyer dans la *Romania*, t. XVII, p. 121-124.

4. Ce texte, publié par Le Roux de Lincy en 1841, appelle une nouvelle édition, surtout depuis qu'on en a signalé d'autres manuscrits que celui qui était seul connu (voy. *Romania*, t. XVII, p. 124-129). Cette constatation a rendu très probable l'origine normande, et non anglo-normande, du texte. [Cf. ci-dessus, p. 49.]

5. Voy. A. Gasté, *Les drames liturgiques de la cathédrale de Rouen* (Évreux, 1893, extrait de la *Revue catholique de Normandie*).

de ces pieux spectacles était très répandu en Normandie : dans les premières années du XII^e siècle nous voyons de jeunes moines jouer à Dunstaple, en Angleterre, un « jeu » de sainte Catherine, à laquelle, comme à saint Nicolas, autre patron de la jeunesse, des représentations de ce genre étaient plus spécialement consacrées [1], et cet usage avait certainement été importé de Normandie [2]. On peut même conjecturer avec une grande vraisemblance que, dès l'époque qui nous occupe, la Normandie produisait des drames religieux en langue vulgaire : le beau mystère d'*Adam*, composé en Angleterre encore à cette époque, devait avoir dans la mère-patrie des modèles et des parallèles [3].

J'ai passé en revue, Messieurs, un grand nombre des productions de la littérature normande à l'époque où votre province n'était rattachée à la France que par le lien léger d'une allégeance peu observée, et vous avez été frappé du caractère presque exclusivement sérieux de cette littérature ; mais elle en avait un autre, assurément non moins développé, et qui ne répondait pas moins au génie de la race, un caractère plaisant et railleur. Il semble que les conquérants scandinaves eux-mêmes le possédassent déjà : un des rares mots qu'ils ont fait passer dans la langue française générale, et que celle-ci a emprunté aux Normands, trouvant qu'il exprimait une nuance particulière de la plaisanterie, est le verbe *gaber*, avec son substantif *gab*, acclimatés dès le XI^e siècle, comme le montrent les célèbres « gabs » du *Pèlerinage de Charlemagne* [4]. Si les Nor-

---

1. M. Petit de Julleville a relevé la mention de neuf mystères consacrés à cette sainte (un du quatorzième siècle, sept du quinzième et un du seizième) ; il doit y en avoir eu de beaucoup plus anciens, qui ne nous sont pas parvenus.

2. Geffrei, qui dirigeait ce jeu, était venu en Angleterre de Normandie ou du Maine (voy. Petit de Julleville, *Les Mystères*, t. II, p. 629).

3. *Das Adamsspiel, anglonormannisches Gedicht des XII. Jahrhunderts*, herausgegeben von Karl Grass (Halle, 1891, in-12, t. VI de la *Romanische Bibliothek* dirigée par M. W. Foerster [2^e éd., 1907]).

4. On peut voir sur ces « gabs », à défaut de l'œuvre originale, mon étude dans la *Romania* (t. IX, p. 1-50), ou le résumé que j'en ai donné dans une lecture faite à l'Académie des Inscriptions et réimprimée dans mon recueil intitulé *La Poésie au moyen âge*, 1^re série, [5^e éd., Paris, Hachette, 1903 ; pp. 119 sqq., *La Chanson du Pèlerinage de Charlemagne*].

mands francisés n'ont pris presque aucune part à la poésie lyrique « courtoise », — la langueur et le mysticisme amoureux n'étant pas leur affaire, — nous savons du moins qu'ils composaient des chansons satiriques et mordantes, et nous avons même un précieux et triste témoignage qui nous montre ce genre chez eux plus anciennement que partout ailleurs. Le chevalier Luc de la Barre, — près de Pont-de-l'Arche, — avait fait contre Henri Ier d'Angleterre des *estrabots*, comme on disait, qui avaient partout excité le rire aux dépens du prince, mais qui coûtèrent cher à l'auteur. Le roi l'ayant pris, en 1124, le condamna, pour se venger de ses satires, à avoir les yeux crevés, supplice que le pauvre poète évita en se brisant la tête contre un mur [1]. On peut aussi attribuer aux Normands du vieux temps de gaies chansons à boire, telles que cette amusante parodie de la séquence *Lætabundus*, où un Anglo-Normand du XIIe siècle a célébré la cervoise [2] ; il préludait de loin aux admirables *vaudevires* bachiques que M. Gasté a définitivement restitués à leur auteur, l'avocat Jean le Houx, mais qui avaient certainement été précédés par plus d'un joyeux refrain accompagnant les *beveries* de vin ou de cidre. Il est permis aussi de croire que les Normands du XIIe siècle, comme leurs voisins de France, aimaient ces *caroles*, ces danses en rond que l'on voit encore les jeunes filles, dans plus d'une partie de la province, former, comme leurs aïeules du moyen âge, en s'accompagnant de chansons [3], et que, si la haute société ne pratiqua guère l'art factice de la poésie lyrique courtoise, les amoureux savaient déjà exprimer leurs joies et leurs peines dans des couplets gracieux et simples comme ceux que nous ont laissés leurs descendants du XVe siècle [4].

---

1. Voy. Orderic Vital, l. XII, c. 39.

2. Voy. *Romania*, t. XXI, p. 260-263 [G. P., *La chanson à boire anglo-normande parodiée du Letabundus*].

3. Sur les *caroles* et leurs continuations modernes, voy. G. Paris, *Les Origines de la poésie lyrique* (Paris, 1893, in-4°, tirage à part du *Journal des Savants*) [et ci-dessous, V].

4. Voy. *Chansons du XVe siècle*, publiées par G. Paris (Paris, Didot, 1875, *Soc. des anc. textes français*). Un grand nombre de ces chansons sont normandes et se retrouvent dans les manuscrits de Caen et de Bayeux publiés par M. Gasté.

Si les *estrabots* étaient goûtés en Normandie, les *fableaux* (c'est ainsi qu'il faut dire et non *fabliaux*[1]) ne l'étaient pas moins. On a souvent cité les vers par lesquels sire Jean le Chapelain ouvre son conte du *Sacristain* : « C'est l'usage en Normandie que celui qui reçoit l'hospitalité dise à son hôte un fableau ou une chanson [2]. » Malheureusement les poèmes de ce genre ne s'écrivaient guère à l'époque ancienne qui seule nous intéresse en ce moment, et parmi les dix fableaux auxquels M. Bédier assigne une origine normande [3], il n'en est peut-être pas un qui remonte au XII[e] siècle ; on peut cependant attribuer le conte où on rapporte l'amusante vengeance qu'à Acre, en 1193, un Normand tira d'un hôte malgracieux à un compatriote du héros de l'aventure [4]. Nous possédons du moins une œuvre où se montrent à la fois le goût des Normands pour les contes, leur amour des réflexions morales et leur aptitude à la traduction : c'est la version poétique de la *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse, vrai trésor de contes, presque tous orientaux, rassemblés en Espagne par un juif converti ; cette mise en vers très bien tournés, non sans quelques variantes propres au traducteur, a dû être faite dans la Normandie occidentale au commencement du XIII[e] ou même à la fin du XII[e] siècle [5].

Le *Roman de Renard*, cette épopée comique qui a tant amusé nos pères, avait de quoi plaire aux Normands ; aussi ont-ils heureusement, et de bonne heure, collaboré à cette grande œuvre collective [6]. L'une des plus jolies branches (II), où sont

---

1. [Cf. ci-dessus, p. 55, n. 2.]

2. *Recueil général et complet des fabliaux*... par A. de Montaiglon et G. Raynaud, t. VI (Paris, 1890), p. 117.

3. J. Bédier, *Les Fabliaux* (2[e] éd., Paris, Bouillon, 1895, in-8°), pp. 43, 440-442.

4. *Recueil général des fabliaux*, t. III, p. 170-174. Les éditeurs, n'ayant pas vu que la scène se passait à Acre, n'ont pas reconnu dans le roi qui y figure le comte Henri de Champagne, roi de Jérusalem de 1192 à 1196. M. Bédier (*Les Fabliaux*, p. 41) a mieux discerné ce quoi il s'agissait.

5. Sur les anciennes traductions françaises du livre de Pierre Alphonse, voy. la note bibliographique au § 73 de la *Littérature française au moyen âge*.

6. Je désigne les branches d'après l'édition de M. E. Martin, *Le Roman de Renart* (3 vol. in-8°, Strasbourg, 1882-1887).

fort gaiement racontées les mésaventures de Renard avec le coq Chanteclair, la mésange et Tibert le chat, est une œuvre normande, et certainement antérieure à 1200, puisqu'elle est citée dans un poème écrit en cette année. La douzième, moins agréable, entachée d'obscurité et de pédantisme, est d'un prêtre du Cotentin, Richard de Lison, qui l'écrivit à la fin du XII^e^ siècle. Une troisième (V^a) est probablement aussi normande, puisqu'on y nomme Pont-Audemer. C'était un sujet sur lequel, au dire de Guillaume le Clerc, les Normands ne se lassaient pas d'entendre « fabler » [1].

J'ai essayé, Messieurs, de faire repasser devant vous, non pas toute la vie littéraire et poétique de la Normandie, mais ce que nous pouvons en connaître par les trop rares manuscrits ou témoignages qui en sont arrivés jusqu'à nous. Elle a dû être bien plus active que nous ne le savons, et correspondre à l'intensité de la vie que manifestait sous toutes ses formes la jeune nation fondée par Rollon. Je dis « nation » et je crois en avoir le droit. Il s'était formé parmi les habitants de cette grande province, fondus bien vite en un seul corps malgré la diversité de leurs origines, un véritable esprit national. Il fut renforcé et précisé de très bonne heure par l'opposition aux Français, qui, disait-on non sans raison, — on l'avait vu du temps de Louis IV, — gardaient au cœur une rancune de la cession imposée par Rollon et auraient bien voulu la révoquer. Les Normands du X^e^, et même encore du XI^e^ siècle, reconnaissaient bien qu'ils appartenaient au royaume de France, mais leur attitude à l'égard du roi et de ses sujets était plutôt défiante. En dehors de quelques indices dans les histoires latines, nous n'avons guère pour une si haute époque de témoignage exprès de leurs sentiments. En langue vulgaire, naturellement, nous ne les trouvons exprimés que plus tard, et quand ils avaient pris un caractère assez différent à la suite de deux grands événements : la conquête de l'Angleterre et l'avènement des Ange-

1. Sur la date et la patrie de ces branches, voy. G. Paris, *Le Roman de Renart* (Paris, Bouillon, 1895, in-4°, extrait du *Journal des Savants*) [et ci-dessous, III].

vins. La conquête de la Grande-Bretagne sépara encore plus nettement les Normands des Français : le duc de Normandie, devenu roi d'Angleterre, traita presque d'égal à égal avec le roi de France, bien qu'il restât nominativement son vassal, et les seigneurs normands, investis pour la plupart outre-mer de fiefs bien plus considérables que ceux qu'ils possédaient sur le continent, firent de l'île conquise leur seconde et bientôt même leur vraie patrie. Il se forma un sentiment national nouveau, qui embrassait l'Angleterre et la Normandie, et se détachait de plus en plus de la France. Quand Henri Plantegenêt [1] joignit à la double possession de ses prédécesseurs son domaine propre, l'Anjou, le Maine et la Touraine, puis, par son mariage avec Aliénor, le Poitou et la Guyenne, enfin la Bretagne, le royaume de France se trouva singulièrement rétréci en face de cette puissance à la fois continentale et insulaire, qui aurait peut-être fini par l'englober sans les dissensions, habilement fomentées par Louis VII et Philippe II, qui éclatèrent entre Henri et ses fils. A ce moment de leur histoire, les Normands, rattachés de cœur à la dynastie angevine, voyaient dans les Français des ennemis bien plus que des compatriotes. Ce sont ces sentiments dont nous trouvons l'expression, tantôt sérieuse, tantôt mordante, chez les poètes normands du temps. J'en veux citer deux curieux témoignages qui feront revivre sous vos yeux les passions éphémères d'une époque depuis longtemps disparue.

Le premier est de Wace. Il se trouve dans cette partie de la *Geste des Normands* qui en formait le début, et qui, détachée par hasard de la suite et conservée seulement dans une copie récente, n'a pas été jusqu'à ces derniers temps reconnue pour ce qu'elle est réellement, a été imprimée sous le nom de *Chronique ascendante*, et a même été regardée comme apocryphe par des critiques ingénieux, bien qu'elle porte en tête le nom de son auteur [2]. Après avoir écrit en 1160 ce prologue de son poème, Wace y ajouta un assez long morceau en 1174,

1. C'est ainsi qu'il faut dire, et non *Plantagenet*, forme barbare, pour rendre le *Plantagenistam* des chroniques latines. Il existe encore en Normandie des familles qui portent le nom de Plantegenêt [cf. ci-dessus, p. 39, n. 1].

2. Voy. sur ce point l'article de la *Romania* cité plus haut, p. 85, n. 5.

après le fameux siège de Rouen, entrepris par Louis VII et que Henri II le força à lever. Sous l'impression de ce fait d'armes, voici ce qu'écrit le poète normand :

On ne doit pas cacher les perfidies de la France : toujours les Français ont voulu déshériter les Normands, toujours ils les ont tourmentés et ont essayé de les vaincre. Ne pouvant les surmonter par la force, ils ont tenté d'en venir à bout par des tricheries de tout genre. Ils sont bien dégénérés de ceux dont on a fait jadis les chansons ; ils sont faux et perfides, nul ne s'y doit fier. Ils sont tellement convoiteux d'avoir qu'on ne peut les rassasier ; ils sont avares de leurs dons e chiches dans leurs repas. Voyez les histoires et les livres : jamais les Français n'ont porté foi aux Normands ; ils n'ont été liés ni par les engagements les plus solennels, ni par les serments faits sur les saints. Et toutefois les Normands savent bien les réprimer, non pas par des trahisons, mais par les grands coups qu'ils donnent. Si les Français pouvaient réaliser toute leur pensée, le roi d'Angleterre n'aurait rien de ce côté de la mer : ils le feraient honteusement, s'ils pouvaient, repasser de l'autre côté. Ils avaient cru le *gaber* au siège de Rouen ; ils pensaient s'emparer de lui, ou entrer par force dans la ville... Mais quand Henri approcha, ils n'osèrent pas l'attendre... Que le roi Henri se méfie, qu'il ne laisse pas les Français venir près de lui, qu'il les tienne à distance et communique avec eux par messages. Ils cherchent à l'enjôler : Dieu fasse qu'il s'en garde bien ! Ils sont dévorés contre lui d'envie et de haine, et voudraient bien lui changer le blanc en noir. Mais Henri est si sage, si vaillant et si puissant, il a tant de terres et tant de villes, il a tant d'hommes à son commandement, qu'il peut faire trembler Louis et les siens [1].

Il faut reconnaître que le chanoine de Bayeux voyait clair au moins sur un point : les Français n'avaient qu'un désir, rejeter le roi d'Angleterre outre-mer... Les Français d'aujourd'hui ne peuvent en vouloir à leurs aïeux du XII[e] siècle, et les Normands font maintenant chorus avec eux.

Un reproche que Wace fait aux Français de son temps, c'est d'être « avares de leurs dons et chiches dans leurs repas ». C'était le grand grief des Normands, apparemment plus magnifiques et plus dépensiers. Il est complaisamment développé dans la satire d'André de Coutances appelée le *Roman des Français* [2].

---

1. Éd. Andresen, t. I, p. 209-210.
2. *Roman* ne signifie pas ici autre chose que « poème en langue vulgaire ».

Ce curieux petit poème en quatrains monorimes de huit syllabes a dû être écrit bien peu de temps avant que la Normandie fût détachée de l'Angleterre et définitivement réunie à la France. Il est inspiré par ce sentiment national passager dont je parlais tout à l'heure, qui embrassait avec l'Angleterre et la Normandie tout l'ouest de la France. André assure que les sentiments qu'il exprime sont ceux des « Anglais, Bretons, Angevins, Manceaux, Poitevins et Gascons ». Tous sont unis contre les Français, tous, par une singulière fusion, regardent Arthur comme leur héros, et se rangent sous la bannière d'Arflet de Northumberland, roi des buveurs de cervoise, personnage fictif, qui doit pourtant son nom au grand Saxon Alfred.

Le poème d'André de Coutances nous est parvenu par un très heureux hasard, car ces œuvres de polémique momentanée ne se conservent guère ; mais nous voudrions bien avoir celui auquel il répond. C'était une satire française dirigée contre les Anglais (et sans doute aussi contre les Normands), contre Arflet, dont on se moquait, contre Arthur, auquel on faisait le reproche, qu'on répétait encore plus tard aux Bretons quand on voulait les mettre en fureur, d'avoir été tué par le grand chat Chapalu, qui avait ensuite conquis l'Angleterre et porté la couronne d'Arthur [1]. Voilà ce que les Français, dit André, ont rimé « près du pot où ils font bouillir six pois », et ce à quoi André veut répondre *par iceles meïsmes leis*, c'est-à-dire dans la même forme poétique. L'histoire d'Arthur et du chat n'est qu'un mensonge prouvé, inventé par les Français, ces malheureux, ces *patarins* [2], ces mal nourris et tard couvés. La vérité, c'est

---

Le *Roman des Franceis* a été imprimé par Jubinal, *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux* (Paris, 1845), t. II, p. 1-12, d'après le manuscrit unique qui nous l'a conservé. Je compte en donner une édition critique et commentée [projet non réalisé].

1. Sur ce curieux épisode de la légende arthurienne, M. E. Freymond vient de publier une étude extrêmement savante où la question est traitée sous tous ses aspects, *Artus' Kampf mit dem Katzenungetüm* (Halle, Niemeyer, 1899, extrait des *Beiträge zur romanischen Philologie, Festgabe für Gustav Gröber*).

2. Les *patarins* sont proprement des hérétiques venus d'Italie ; mais en France le mot était devenu un vague terme de mépris.

qu'Arthur, après quatre autres rois d'Angleterre, a conquis la France, et qu'il a vaincu Frolle, roi de Paris. Cela, André le prend à Gaufrei de Monmouth ou à son traducteur Wace, mais il l'accommode à sa façon : il fait du combat d'Arthur et de Frolle, rivaux dignes l'un de l'autre dans sa source, un tableau grotesque, où le roi français est tout le temps aussi ridicule que lâche. On remarque dans cette facétie un procédé que le moyen âge employait souvent sérieusement, et dont Rabelais a fait le même usage plaisant que notre auteur : Frolle, quand on lui demande s'il veut enfin se lever, répond *aol*,« et de personne d'autre que lui les Français n'ont pris leur *aol* » (c'est une forme plus archaïque que *oïl* et qui n'est guère attestée que là) [1] ; il reste couché pendant qu'on l'*appareille*, « et c'est pour cela que les Français ont la coutume de se faire chausser dans leur lit ». — Avant de partir pour le combat, qui a lieu dans l' « île de Paris », Frolle, prévoyant qu'il n'en reviendra pas, donne aux Français des « commandements » qu'il leur fait jurer de tenir toujours : « Qu'il n'y en ait pas un de vous, dit-il, qui craigne Dieu et qui tienne sa parole ; soyez cruels et sans foi ; gardez jalousement votre avoir, prenez tant que vous pourrez de celui d'autrui ; soyez bons joueurs de dés, bons blasphémateurs de Dieu ; dans les cours d'autrui grands hâbleurs, petits faiseurs et grands vanteurs ; empruntez et ne rendez pas ; haïssez ceux qui vous font du bien ; bref, vivez comme des chiens. » Et les Français, assure maître André, ont fidèlement observé ce testament.

Il ajoute encore quelques coups de pinceau au tableau en parlant des Français ses contemporains. Il leur reproche de se rengorger d'autant plus qu'ils sont plus honnis, d'être introuvables quand on a besoin d'eux, de blâmer tout ce qu'ils voient à l'étranger.... Mais ce dont il s'égaie surtout, c'est la chicheté de leurs repas. Il fait de ces repas une description burlesque dont j'essaierai de vous reproduire au moins quelques traits :

Quand le Français veut tenir cour et donner une vraie fête, il fait venir du pain de seigle ; on en distribue une part équitable à chacun ; on sépare la

1. Voy. sur cette forme *Romania*, t. XXIII, p. 167 [G. Paris, *Le pronom neutre de la 3e personne en français*].

croûte de la mie, puis on met toutes les *soupes* (tranches de pain) dans la marmite, car de vaisselle il n'y en a pas ; mais quand il s'agit de les retirer on voit du grabuge. Aussi font-ils souvent un arrangement : pour qu'il n'y ait pas de tricherie, chacun lie sa soupe d'un fil et tient le fil dans sa main jusqu'à ce qu'elle soit bien trempée ; tant que le fil est intact, il est tranquille ; mais si le fil vient à se rompre ou à se dénouer et que la soupe s'en détache, c'est une mauvaise affaire, car chacun dit qu'elle est à lui. Alors on entend démembrer Dieu, jurer le ventre, la langue, la gorge : si ces jurements faisaient mal à Dieu, il ne durerait pas longtemps. Il y a là de belles querelles et souvent plus d'un coup donné ; mais pour mettre un terme à la discussion ils font un autre arrangement : ils décident que celui-là a le droit pour lui qui tient le fil dans sa main et qui jure qu'il en avait lié la soupe qui s'est détachée ; le discord se termine ainsi quand il a prouvé qu'elle était à lui, mais elle est bien souvent regardée et convoitée.

Quand ils mettent le pot au feu, ils placent près du pot un cuisinier ; s'il quittait son poste, ce ne serait pas un jeu pour lui : il risquerait gros ; il lui faut être bien attentif et tenir sa cuiller en main pour arrêter le bouillon, car si le bouillon débordait, la viande qui est dans le pot pourrait bien être entraînée dehors et un chat ou une souris l'emporter. Pour la trouver dans le pot, ils commencent par vider toute l'eau, et une fois qu'elle est bien enlevée, ils regardent, ils épient, chacun, dans une prière secrète, demandant à Dieu que le morceau se retrouve. Quand ils le trouvent, il y a dans tout le pays plus grande joie qu'on n'en fait outre-mer du feu nouveau [1]. On apporte le couteau, et on découpe la viande en morceaux, petits si vous voulez, mais encore bien aussi grands que des jetons à jouer. S'il y a un morceau en sus, on fait venir les dés, et que celui l'ait à qui Dieu donnera le plus de points !

Les Français tiennent leurs nappes propres, et ils n'y ont pas de peine, car c'est pitié de voir ce qu'ils mangent. Quant au relief, il n'y en a pas, et les pauvres n'ont rien à en retirer. Les chiens aussi se plaignent, car ils n'ont même pas les os : ou le Français les a mangés tout entiers, ou il les a rongés de si près que quand il les lâche, le chien n'a pas lieu d'être content. C'est de là, et non d'autre chose, que vient qu'ils ont les dents si blanches : c'est l'habitude de ronger les os qui leur nettoie et blanchit les dents.

Retenons au moins ce dernier trait comme un éloge involontaire accordé à nos aïeux, et ne voyons dans le reste qu'une caricature. Elle n'était pas faite assurément pour plaire aux Français, et le poète donne de sages conseils à qui voudrait leur lire ses vers :

---

1. Il s'agit du feu qui, chaque samedi saint, était (et est encore) censé s'allumer de lui-même à Jérusalem dans l'église du Saint-Sépulcre.

André termine ici sa charte : il l'envoie droit à Paris. Que celui qui la lira ne s'assoie pas, car les Français en seront tout crêtés. Si on la récite sur Petit-Pont [1], celui qui la lira, s'il ne prend bien garde à lui, ou s'il ne fait un saut dans la Seine, pourra bien avoir la tête cassée.

Ces vers montrent que maître André avait étudié à Paris, et connaissait les Français comme le Petit-Pont, *de visu*. Ce n'est pas une raison pour qu'il les jugeât équitablement ; mais il avait certainement raison de croire que sa satire les blesserait à vif. Il dut avoir quelques craintes pour lui-même quand eut lieu l'annexion de la Normandie ; mais il ne paraît pas avoir été inquiété, et nous le voyons dans son âge mûr, ayant renoncé aux « sonnets et danses » qu'il avait aimés, traduire paisiblement pour sa cousine l'*Évangile de Nicodème* [2].

Ses sentiments pour la France avaient changé, espérons-le, comme ceux de la province tout entière. On sait avec quelle rapidité la Normandie devint française. Le mépris universel dont était frappé Jean sans Terre, la renommée de roi sage et de bon justicier que s'était acquise Philippe, ne furent sans doute pas étrangers à ce revirement. Ce qui le facilita aussi, c'est que beaucoup de seigneurs normands, possessionnés en Angleterre, optèrent, lors de la grande répartition qui suivit la « reconquête », pour leurs fiefs insulaires, en sorte que ceux-là seuls restèrent en Normandie qui y avaient de profondes racines. Mais surtout, il faut le proclamer, l'union de l'Angleterre et de la Normandie était contre nature ; celle de la Normandie et de la France était toute naturelle et n'avait été rompue que par des circonstances extérieures. Les Normands avaient eu beau nourrir longtemps contre les Français des sentiments de défiance et d'hostilité, au fond ils étaient Français, non seulement par la langue, mais par les mœurs, par les idées, par la façon de sentir et de penser. Ils le devinrent bientôt par le cœur, et quand, peu d'années après l'annexion, les Anglais voulurent faire une descente en Normandie, comptant sur la complicité des habitants, ils trouvèrent une popu-

1. Le Petit-Pont était alors le rendez-vous habituel des écoliers.
2. Voy. ci-dessus, p. 90.

lation qui, du haut en bas, était décidée à une énergique résistance. Le sentiment français alla toujours en se fortifiant dans la province, et elle ne tarda pas à oublier complètement le temps où elle s'envisageait comme faisant corps avec l'Angleterre et regardait la France d'un mauvais œil. Vous savez quel patriotisme les Normands montrèrent dans la guerre de Cent ans [1], les luttes héroïques dont le Mont-Saint-Michel fut le centre, les complots et les insurrections populaires qu'a si bien fait revivre M. Armand Gasté [2]. Vous savez quels vaillants soldats, quels audacieux marins, dignes héritiers des aventuriers d'autrefois, la Normandie a fournis à la France. Vous savez aussi que dans l'ordre littéraire elle n'a pas apporté à la mère-patrie une moins riche contribution : elle lui a donné l'éloquence patriotique d'Alain Chartier, la lumineuse raison de Malherbe, la haute et fière pensée du grand Corneille, la finesse de Fontenelle, la critique acérée de Richard Simon, la grâce attendrie de Bernardin de Saint-Pierre, la puissante vision de Flaubert, le réalisme plastique de Maupassant. Toutes les qualités de ces grands écrivains sont bien françaises ; elles sont en même temps bien normandes. Elles se retrouvent toutes en germe chez les auteurs des temps lointains dont je vous ai entretenus. C'est encore, je le veux bien, chez ces vieux poètes, le bégaiement de l'enfance qu'on entend, mais d'une enfance robuste et saine, qui annonce déjà ce que sera la virilité. Ils donnent une des notes principales, la note fondamentale peut-être, de notre littérature. Elle en a d'autres, à coup sûr, qui l'harmonisent richement. Je ne veux nullement déprécier la poésie romantique, et si c'était ici le lieu, j'aimerais à montrer que la pensée la plus lumineuse, pour s'insinuer dans le cœur après avoir pénétré la raison, gagne à s'envelopper de rêverie. Mais il n'en est pas moins vrai que c'est la raison et la clarté qui sont nos qualités maîtresses, et que ces qualités, les Normands, de tout temps, les ont eues par excellence. Elles préexis-

---

1. Voy. S. Luce, *Chronique du Mont-Saint-Michel*, 2 vol. (Paris, Didot, 1879 et 1883, *Soc. des anc. textes français*).

2. A. Gasté, *Les insurrections populaires en Normandie au XVIe siècle* (Caen, H. Delesques, 1889).

taient dans votre race quand elle a reçu l'afflux apporté par les *vikings* ; ceux-ci leur ont seulement donné une force nouvelle. Sur le tronc gallo-roman, déjà français, la greffe scandinave devait seulement développer avec plus d'énergie la sève héréditaire, la faire monter plus haut et plus droit, la faire s'épanouir en une plus riche frondaison.

Cette sève forte et féconde, je me suis borné à en décrire la première poussée. Non seulement je ne l'ai pas suivie jusqu'au sommet de la tige, mais j'ai volontairement laissé de côté, non sans le désigner parfois à votre attention, le puissant rejet qu'elle a vivifié pendant des siècles, toute cette littérature anglo-normande, encore imparfaitement connue, et dont l'exploration méthodique offre à l'étude un champ plein de promesses. Dans le pays conquis par leurs aïeux, où ils transportèrent leur esprit, leurs institutions et toute leur ardente activité, les Normands développèrent avec une ampleur inattendue les dons qui leur avaient permis de constituer en France leur nationalité propre et qui, de l'autre côté de la Manche, leur avaient assuré la victoire. Pour ne parler ici que de ce qui nous occupe directement, ils y créèrent toute une littérature, dans laquelle ils montrèrent une variété plus grande que celle qu'avait eue leur littérature continentale. Au contact des Saxons et des Bretons de la grande île, ils s'initièrent à de nouvelles formes de poésie ; ils produisirent des œuvres qui, comme le poème de *Horn* ou le *Tristan* de Thomas, donnèrent à une inspiration anglaise ou celtique la forme, alors dotée d'une sorte d'universalité, de la langue et de la poésie française, et qui occupent une place à part dans la littérature du moyen âge. Leurs œuvres furent à leur tour les modèles que suivit la littérature anglaise quand, se relevant de la léthargie qui l'avait frappée après la conquête, elle reprit sa place au soleil. La veine normande dans le développement de cette littérature a été prépondérante au début et n'a pas cessé de se faire sentir, en sorte que vous avez le droit de revendiquer une part, qu'on n'a peut-être pas faite assez large, dans Shakespeare aussi bien que dans Corneille [1].

1. Voyez ma leçon sur l'*Esprit normand en Angleterre* dans *La Poésie au moyen âge*, 2e série (Paris, Hachette [2e éd., 1903]), p. 45-74.

C'est là-dessus qu'en terminant je voulais, Messieurs, appeler votre attention. Cette période lointaine et obscure de votre histoire littéraire, qui s'étend du x^e^ siècle au commencement du XIII^e^, n'est pas seulement intéressante à étudier en elle-même : elle forme une introduction nécessaire à l'histoire de deux des plus grandes littératures européennes. Voilà, j'espère, de quoi vous dédommager largement de n'avoir pas été précisément les initiateurs de la poésie « romantique ».

[Discours lu à la séance publique de la *Société des Antiquaires de Normandie*, le 1^er^ décembre 1898.]

II

L'ÉPOPÉE

[AIOUL, ÉLIE DE SAINT-GILLES, DAUREL ET BETON, RAOUL DE CAMBRAI.]

Publications de la Société des anciens textes français (1872-1886). *Les chansons de geste.* — Aiol, *chanson de geste publiée par Jacques Normand et Gaston Raynaud*, 1877. — Élie de Saint-Gilles, *chanson de geste publiée par Gaston Raynaud*, 1879. — Daurel et Beton, *chanson de geste provençale publiée par Paul Meyer*, 1880. — Raoul de Cambrai, *chanson de geste publiée par Paul Meyer et Auguste Longnon*, 1882. — La Mort Aimeri de Narbonne, *chanson de geste publiée par A. Couraye du Parc*, 1885. — Aimeri de Narbonne, *chanson de geste publiée par L. Demaison*, 1886.

La Société fondée en 1875 pour la publication d'anciens textes français et provençaux a tenu, au moins en grande partie, les promesses qu'elle avait faites et réalisé les espérances qu'elle avait données. Depuis dix ans elle a mis au jour une trentaine de volumes auxquels il faut joindre ceux qui renferment le mystère du *Vieux Testament*[1]. Le baron James de Rothschild avait fait à la Société le cadeau magnifique de cette publication, monument de sa science et de son travail autant que de sa libéralité ; quand il fut enlevé à l'étude et à l'amitié par une mort soudaine, sa veuve ne voulut pas que l'œuvre commencée fût interrompue : M. Émile Picot, l'ami et le collaborateur du baron James, se chargea de la continuer seul. Déjà quatre volumes ont paru, et les deux derniers ne se feront pas attendre. Ainsi celui qui fut le vrai fondateur de la Société est encore mêlé à ses travaux et pour ainsi dire présent au milieu d'elle.

Avant de passer en revue les diverses publications de la

1. [Dans les exercices 1875-1909 la *Société*, outre ses *Bulletins* (voy. plus bas) et les six volumes du mystère du *Vieux Testament*, a publié 95 volumes.]

Société, il faut dire un mot du *Bulletin* qu'elle distribue, chaque trimestre, à ses membres, et qui n'est pas mis en vente comme les éditions de textes. Ce *Bulletin*, presque entièrement rédigé par M. Paul Meyer, secrétaire de la Société, contient, outre les procès-verbaux des séances du conseil et des assemblées générales annuelles, des notices sur des manuscrits inconnus ou peu accessibles, sur des fragments, etc. C'est une mine de renseignements bibliographiques et littéraires, toujours précieux par leur nouveauté, et dont la valeur est singulièrement accrue par le travail du savant qui les classe et les commente. On connaît l'incomparable érudition en ce genre de M. Meyer, qui a visité par le menu presque toutes les bibliothèques d'Europe où se trouvent des manuscrits français; mais ce qu'on admire surtout dans ces notes, données au hasard des manuscrits étudiés, c'est la sûreté de la critique, la précision de la méthode, le discernement des traits vraiment dignes de remarque, et l'art de noter, à propos d'un fait d'un intérêt secondaire, les rapports qui le rattachent à d'autres et qui lui donnent sa véritable valeur. La collection du *Bulletin de la Société des anciens textes* sera désormais un instrument indispensable pour tous ceux qui étudient notre ancienne littérature. Un index des dix premières années met à la portée de tous les matériaux qui y sont accumulés [1].

Les publications de la Société embrassent déjà presque tous les domaines où cette littérature si riche s'est manifestée : chansons de geste, romans bretons, romans d'aventure, poésie galante et didactique, romans et contes en prose, chansons, théâtre, histoire, voyages, vies de saints ; elles commencent par les plus anciens monuments de la langue, reproduits en fac-similé héliographique, et vont jusqu'à l'extrême limite du moyen âge. On n'a pas imposé aux éditeurs de plan uniforme et de système fixe : quelques volumes sont munis d'abondantes notes, d'autres n'en ont pas ou n'en ont que de toutes spéciales ; la reproduction même des textes, au point de vue de la forme, varie suivant le goût et les opinions des éditeurs ; mais il est

1. [Le *Bulletin* n'est plus distribué que deux fois par an; à la fin du tome XXX (1904), *Liste des notices publiées de 1875 à 1904* et *Table alphabétique des notices publiées dans le Bulletin de 1875 à 1904*, par Gaston Raynaud.]

deux points sur lesquels la Société a établi une règle invariable et qu'on ne peut qu'approuver : chacune de ses publications est munie d'un glossaire, plus ou moins détaillé suivant le cas [1], et précédée d'une introduction étendue. Une autre loi que la Société s'est imposée a plus d'importance encore et donne à ses volumes un caractère vraiment scientifique et une valeur durable : elle n'admet pas qu'on lui apporte un texte qui n'ait pas été établi sur tous les manuscrits qu'on en connaît ; elle exige, ou la reproduction fidèle d'un seul manuscrit, quand il n'y en a qu'un, ou la constitution d'un texte d'après les procédés méthodiques de la critique moderne et, dans ce cas, la communication de toutes les variantes de quelque intérêt. Ainsi les monuments de notre langue et de notre littérature qui sont mis ou remis au jour dans ces élégants volumes se présentent avec toutes les garanties désirables et fournissent une base solide à l'étude de l'une et de l'autre. La Société fait, avec des vues plus nettes, grâce aux progrès de la science, mais avec des ressources malheureusement bien inférieures, ce que le gouvernement avait projeté de faire il y a trente ans ; encore le plan de M. Fortoul, dont les vastes proportions épouvantèrent ses successeurs, ne comprenait-il que la poésie du moyen âge, tandis que c'est toute la littérature française de cette époque que la Société voudrait imprimer. Pour exécuter cette tâche colossale, elle ne peut compter que sur le temps : des siècles s'écouleront, on peut l'affirmer, avant qu'elle l'ait épuisée ; mais pour durer, elle a besoin d'être encouragée moralement par les sympathies du public éclairé et d'être soutenue matériellement par des contributions qui lui assurent un fonctionne-

---

1. Une seule exception a été admise, pour le roman de *Guillaume de Palerme*, publié par M. Michelant. Le même éditeur devant donner aussi à la Société une édition du roman de l'*Escoufle*, qui est sans doute du même auteur, un glossaire commun servira aux deux publications. [L'*Escoufle*, *roman d'aventure*, publié par H. Michelant et P. Meyer (*Société des anciens textes français*, 1894); ce roman n'est pas du même auteur que *Guillaume de Palerme* et le glossaire de l'édition n'enregistre que les mots de l'*Escoufle*, cf. Introduction, p. II-III. Pour *Guillaume de Palerme*, cf. W. E. Delp, *Étude sur la langue de Guillaume de Palerme*, Paris, 1907.]

ment régulier. Espérons que ces encouragements et ces secours ne lui manqueront pas. Une des raisons qui ont engagé les premiers fondateurs de la Société à la créer, à lui consacrer une part souvent considérable de leur temps et de leurs peines, est une considération étrangère à la science pure : ils trouvaient regrettable que les étrangers publiassent les anciens monuments de notre littérature avec plus de zèle et souvent avec plus de compétence que nous. Cet état de choses n'a pas cessé, bien au contraire ; il s'est fondé en Allemagne des collections d'anciens textes français qui déploient une activité chaque jour plus grande ; de Suède, d'Italie, d'Angleterre, de Russie même, on vient dans nos bibliothèques copier nos manuscrits pour les mettre au jour avant nous. Rien n'est plus honorable pour la France d'autrefois que cet intérêt excité par sa littérature chez les étrangers ; rien n'est plus explicable aussi, car cette littérature est en effet à la base de toutes les autres littératures nationales, elle les a fécondées, elle les a souvent fait naître ; mais notre abstention ou notre langueur dans cette émulation ferait au contraire peu d'honneur à la France d'aujourd'hui. Tout en remerciant les bonnes volontés qui s'offrent à nous de toutes parts pour nous aider à déblayer et à mettre en lumière les restes de ce qui fut notre maison, il importe de montrer que nous savons aussi comprendre l'intérêt de ces recherches et les diriger avec méthode. Il ne faut pas que nous ressemblions à ces habitants barbares de pays autrefois célèbres, qui voient avec stupeur les étrangers accourir du bout du monde pour retrouver les cités enfouies sous le sol qu'ils foulent avec insouciance, et qui regardent, sans rien y comprendre, sortir de terre, sous leurs yeux, les murailles des temples et des palais élevés par leurs ancêtres, les images de leurs dieux et les inscriptions tracées dans une langue qui fut la leur et qu'ils n'essayent même pas de déchiffrer.

J'ai l'intention, dans les articles qui suivent, d'examiner ce que les publications de la Société des anciens textes ont apporté d'accroissements à notre connaissance de la littérature et surtout de la poésie du moyen âge. Je commencerai par étudier celles qui se rapportent à la partie la plus ancienne, la plus originale et la plus intéressante de cette poésie, l'épopée nationale. Six volumes jusqu'à présent lui ont été consacrés. Je les examinerai dans l'ordre où ils ont paru.

I

La chanson d'*Aioul* a eu le privilège d'être publiée en même temps, ou à peu près, en France et en Allemagne. Pendant que MM. Gaston Raynaud et Jacques Normand l'imprimaient pour la Société des anciens textes, M. Förster, aujourd'hui professeur à Bonn, qui l'avait copiée de son côté, en faisait paraître le texte à Heilbronn, sans les commentaires qui devaient l'accompagner. Gagnés de vitesse sur ce point, les éditeurs français donnèrent, en revanche, leur volume complet près de cinq ans avant leur concurrent allemand. Enfin celui-ci acheva son édition en 1882, et put y joindre une critique de l'édition française, qui ne s'attache guère qu'à en relever les fautes. Ces fautes ne sont pas en général bien graves, et elles sont compensées par de réels mérites, qui ont permis à l'Académie des inscriptions d'accorder à MM. Raynaud et Normand le prix fondé par M. le marquis de La Grange, pour récompenser chaque année, s'il y a lieu, l'édition d'un ancien poème français. La concurrence à laquelle cette publication a donné lieu a profité à la vieille chanson : elle a été étudiée avec un soin particulier, et on peut dire que presque toutes les questions qu'elle soulève ont été éclaircies, autant que possible, dans les introductions française et allemande. Aussi me bornerai-je à présenter sur *Aioul* quelques observations générales, qui ne seront pas toutes absolument nouvelles.

C'est un poème fort curieux à plusieurs égards, et d'abord par sa forme. Sur les 10,985 vers qu'il contient dans le manuscrit unique qui nous l'a conservé, plus de six mille sont des alexandrins ordinaires. Mais les autres sont des décasyllabes d'une structure assez rare au moyen âge et complètement abandonnée depuis, celle qu'on a appelée la coupe 6/4, parce que le vers, au lieu d'être partagé en deux membres dont le premier a quatre et le second six syllabes, présente l'ordre inverse. Pour être rare, il ne s'ensuit nullement que cette forme soit peu ancienne ; on l'a même regardée, mais sans preuves suffisantes, comme la forme primitive du décasyllabe. Il faut qu'elle ait été en tout cas beaucoup plus usitée dans les chansons de geste de

la première époque que ne le feraient soupçonner les échantillons qui nous en restent. Non seulement c'est celle du *Girard de Roussillon* bourguignon, mais, ce qui est plus frappant, c'est celle qu'a adoptée l'auteur d'*Audigier*, petit poème burlesque qui parodie fort grossièrement le style et les récits de l'épopée sérieuse. *Audigier* est antérieur à la partie la plus ancienne de notre poème, qui le cite[1], et remonte au moins au milieu du XII[e] siècle. Or il est clair qu'une parodie n'atteint son but que si elle reproduit la forme de ce qu'elle veut ridiculiser, et le rythme en question, pour avoir été imité dans *Audigier*, devait être fort employé dans les chansons épiques alors populaires. *Aioul* est le dernier poème qui en ait fait usage[2], et, avec *Girard*, le seul qui nous l'ait conservé. Ce rythme, dont l'allure saccadée ne se prêterait pas à tous les effets, a de réels mérites. Le dernier membre du vers, qui contient l'assonance, n'a que quatre syllabes, et comme il est nettement séparé du premier membre par le sens, le poète est obligé de s'ingénier pour constituer et munir d'assonance ce membre final, qui n'a presque jamais la banalité où tombent souvent ceux de six syllabes. Le style tout entier est plus pressé, plus concis, plus original.

Donnons au moins un exemple qui permette d'apprécier le rythme et le caractère de ce vers : nous le prenons dans la partie la plus intéressante du poème, celle où le jeune Aioul, arrivant inconnu, sur un cheval mal en point, avec des armes rouillées et une vieille lance enfumée, dans Orléans où le roi Louis est assiégé par le duc de Berri, se voit en butte aux railleries de tous et n'y répond que par la patience et la douceur, se souvenant des sages conseils de son père :

Par mi lieu d'une rue s'en est tornez.
Cent chevalier l'esguardent juevne et barbé,

---

1. Ce n'est sans doute pas le texte même qui nous est parvenu, texte qui est rimé, et qui en outre fait de Raimberge la mère d'Audigier (que notre poème appelle *Audengier*), tandis que dans *Aioul* elle est sa femme ; mais il est sûr que le poème burlesque cité par *Aioul* était dans la même forme que le renouvellement que nous avons.

2. On ne la trouve plus que dans un passage du *Saint Nicolas* de Jehan Bodel et dans quelques pièces lyriques.

Et dames et puceles et bacheler ;
Le cembel [1] esguardevent por deliter :
Çou est mout bele chose a esguarder.
Es les vos a Aiol si atornez,
Onques puis de cembel n'i out [2] parlé ;
Et dist li uns a l'autre : « Laissiez ester !
Hé ! Dieus, ou a cil ore tant conversé ?
Quel diable l'ont fait tant demorer ?
Il voudroit orendroit estre au joster :
Ja'n avroit cinc ocis et afolez.
Cist vengera ancui la mort Forré [3] ! »
Quant Aious l'entendi, s'en fu irez...
Aious li fis Elie a tant alé
Qu'el grant marchié d'Orliens en est entrez :
Borjois et macecrier l'ont mout gabé...
Et respondi Aious : Laissiez m'ester !

---

1. La ville d'Orléans était assiégée : une poignée d'ennemis venait de porter un *cembel* aux assiégés, c'est-à-dire de les provoquer à une sortie. Une fois les assiégés sortis en nombre trop grand pour eux, ceux qui avaient « porté le cembel » se retiraient vers le gros des leurs ; ceux-ci envoyaient alors de nouveaux hommes, et c'était aux assiégés à reculer ; mais on les renforçait de même, et souvent ainsi une mêlée générale s'engageait. Le jeu de barres de nos enfants est une imitation exacte du *cembel*, et le nom même que porte ce jeu en est un souvenir : dans le *cembel* les provocateurs venaient toucher les barres ou barrières de la ville ou du camp ennemi :

Il vienent a Orliens, passent le pont,
Et fierent en la bare tot a bandon,
Et crient lor enseigne a mout haut ton :
« Ou estes, Looïs, li fis Charlon ?
Oissiez vos ent ça fors, si vos verons. » (v. 2363 sqq.)

2. Le manuscrit porte *ot* ; M. Förster corrige à tort *ont*, et ne relève pas la leçon différente de l'édition de Paris.

3. Les éditeurs français et allemand ont réuni les passages où il est parlé de ce Fourré, héros sans doute d'un poème comique dans le genre d'*Audigier*. Ces passages laissent l'histoire de Fourré dans le vague ; on voit seulement, par les vers de notre poème cités plus loin, qu'il était mort devant Paris. Son histoire avait donné lieu à une locution proverbiale : on reprochait à quelqu'un qui semblait vouloir entreprendre un exploit en disproportion ridicule avec ses forces d'avoir la prétention de « venger Fourré ». [Cf. *Histoire poétique de Charlemagne*, édition de 1905, note additionnelle à la p. 263.]

Vos faites vilonie que me gabez : ...
Ainc ne vos forfis riens en mon aé.
Quant Dameldieus voudra, j'avrai assez. »
Li auquant l'ont laissié qui'n ont pité
Por çou que belement l'oent parler.

« Sire, çou dist Houdrez, çou est folie
Que si matin avez vos armes prises,
Et no gent crestiiene volez ocire !
Voz parenz ert Forrez, que que nus die :
Devant Paris fu morz par estoutie,
Et vos le vengerez après complie :
A l'espee d'acier ferez martire... »
Quant l'entendi Aious, mout s'en aïre.

Des or chevauche Aious, grains et iriez
Por çou qu'il s'ot gaber et laidengier ;
Mout le gabent sergent et escuiier.
Meïsmes Looïs qui France tient,
Qui fu en son palais grant et plenier,
Al matin s'est levez de son mangier,
Et voit l'enfant Aiol enz el marchié
Et les genz qui tant l'ourent contraloiié.
Li rois en apela ses chevaliers,
A haute vois s'escrie : « Baron, voiiez !
Ci vient uns chevaliers apareilliez,
Qui voudra ancui estre aus cous premiers,
S'aquitera ma terre et mon renié...
Riches om l'a nori et enseignié,
Si l'a por granz soudees ça envoiié :
Il les conquerra bien a son espiel ! »
Quant Aious ot le roi, mout fu iriez ;
Un borjois en apele chenu et vieil,
Qui devant lui estoit enz el marchié :
« Amis, çou dist Aious, bien ait voz chiés !
Qui est cist qui me gabe en cest solier ?
— Sire, çou est li rois qui France tient,
Et si vos a gabé et laidengié. »
Quant l'entendi Aious, mout fu iriez,
Et dist entre ses denz, qu'on ne l'ot nient :
« Hé ! Dieus, çou est mes oncles, je sui ses niés :
Si ne me deüst mie contraloiier [1] ! »

---

1. Vers 2506-2644, avec de nombreuses omissions. J'ai rendu au texte, autant que possible, la physionomie qu'il a dû avoir à l'origine.

Les vers alexandrins qui partagent le poème avec ceux-là ne les remplacent pas brusquement ni même nettement. La première laisse (v. 1-73), qui contient le prologue, est toute en alexandrins, et le décasyllabe qui s'y est glissé est peut-être imputable au copiste (v. 62). La deuxième laisse (v. 74-122) est en alexandrins, mais elle contient déjà six vers (75, 89, 97, 109, 112, 113) décasyllabiques ; elle se termine par cinq décasyllabes, et presque tous les alexandrins en peuvent facilement se ramener à cette mesure (ce qui n'est nullement le cas pour la première laisse et la seconde partie du poème). De grands morceaux en alexandrins sont intercalés par la suite (v. 1625-1885 avec six décasyllabes dans la première laisse, v. 4562-4864 avec deux décasyllabes dans la première laisse). A partir du vers 4971, les alexandrins sont tout à fait prédominants : on rencontre encore trois décasyllabes de suite aux vers 5177-5179, trente et un aux vers 5338-5368 (avec deux alexandrins isolés), et quatre isolés (vers 5018, 5320, 5590, 5601); mais ces dernières traces disparaissent bientôt, et les 5000 derniers vers sont des dodécasyllabes corrects, sauf les erreurs, assez rares d'ailleurs, du copiste[1].

Comment s'explique cette singulière construction du poème ? Tous ceux qui s'en sont occupés ont reconnu qu'on avait là un remaniement dans lequel des parties de l'œuvre primitive ont été laissées intactes; mais il est difficile de bien comprendre le travail du remanieur. M. Förster a présenté sur ce point une conjecture fort ingénieuse. Il admet que le remanieur a eu sous les yeux un manuscrit, défectueux en plusieurs endroits et gravement incomplet, du poème original ; il a respecté la partie intacte, suppléé par des alexandrins de sa façon aux lacunes accidentelles, et terminé le tout à sa manière, peut-être en se guidant sur les souvenirs d'une audition ou d'un récit[2]. Toutefois

1. Les vers 7837, 9184, 9620 sont ainsi altérés ; M. Förster (p. XXXIII) les compte comme décasyllabes ; mais les éditeurs français ont eu raison de leur restituer la forme d'alexandrins.

2. M. Förster trouve une trace de cette source orale dans un passage de la partie en alexandrins (v. 5534) où le poète dit : *J'oï dire mon mestre*.... Mais la même formule se retrouve dans la partie en décasyllabes (v. 1041): *J'oï le mestre dire*.....

cette hypothèse n'est pas exempte de difficultés et d'invraisemblances. Sans la discuter en détail, bornons-nous à admettre le fait évident que le poème était à l'origine tout entier en décasyllabes, et voyons ce que pouvait être ce poème primitif d'après ce qui nous en reste dans le remaniement.

Le commencement manque, et il semble bien qu'il ait manqué aussi au remanieur. Il est fort probable que la chanson d'Aioul faisait suite à une chanson plus ancienne et perdue, qui célébrait les exploits et les malheurs du comte Élie. Cet Élie avait épousé Avisse, sœur d'un roi Louis, dont notre poème fait, suivant l'usage épique, le fils de Charlemagne. Après avoir aidé puissamment Louis contre ses vassaux rebelles, Élie est victime des calomnies du traître Macaire de Lausanne ; il est privé par le roi de tous ses fiefs et, tombé en outre gravement malade, il se réfugie avec sa femme dans les « landes de Bordele » : il est recueilli dans l' « habitacle » de l'ermite Moïse, où naît son fils Aioul, et où il reste quatorze ans gisant sur son lit. Dans la première laisse, le romancier parle d'Élie comme d'un personnage inconnu avant lui ; mais dès la seconde, qui appartient à l'ancien poème, nous lisons :

> Bien avez oï dire et uns et autres
> Que quatorze ans estut enz el boscage,
> Coreços et dolenz, povre et malades [1].

Cet ermite Moïse, qui nous apparaît tout à coup (v. 51, 85) comme se mettant à la recherche d'Élie et le conduisant dans sa demeure, devait avoir pour cela des raisons qui ne nous sont pas données : c'était sans doute déjà un personnage qui figurait dans la chanson d'Élie. Notons encore que le lieu où est l'ermitage n'est pas désigné au commencement ; c'est beaucoup plus tard (v. 2414, etc.) que nous apprenons qu'Élie et Moïse séjournaient à un endroit appelé « Mongaiant ». La façon dont Macaire avait réussi à perdre Élie dans l'esprit de son beau-frère n'est indiquée nulle part [2]. Le roman italien d'*Ajolfo del Barbi-*

1. Vers 78-80 ; je rétablis les décasyllabes, transformés en alexandrins par le remanieur.

2. Il n'est pas impossible qu'à l'origine ce fût le mariage (clandestin) d'Élie

conc, qui procède du nôtre, raconte, il est vrai, que Macaire avait envoyé au roi un paon empoisonné comme venant de la part d'Élie ; mais c'est là un lieu commun qui doit avoir été emprunté à d'autres chansons de geste. Quand Aioul se fait connaître (v. 8086 et suiv.), il réclame tout ce que possédait son père, mais l'énumération (dans la partie en alexandrins) est tellement confuse qu'on ne peut dire au juste quel était le fief d'Élie : il semble bien cependant que ce fût essentiellement le duché de France (v. 8092). Si nous remarquons en outre que la résidence ordinaire du roi paraît être Orléans (toutefois il tient aussi sa cour à Paris, à Chartres, à Saint-Michel, à Laon), nous penserons assez naturellement qu'il s'agit là non de Louis le Pieux, mais d'un de ses successeurs, et que la chanson d'Élie avait conservé quelque vague souvenir des querelles et des réconciliations des rois carolingiens et des ducs de France. Baudouin d'Avesnes, dans un curieux passage que M. Longnon a signalé aux éditeurs de notre poème, nous dit : « Avisse, la fille du roy Charles le Calve, fut donnée en mariage a Elye, comte du Mans, lequel fut encachiet de France par trayteurs. Et de celuy Elie et Avisse sa femme yssit Aioul leur fils, de quy on a maintes fois chanté. » Ce n'est pas là une raison suffisante pour reconnaître avec les éditeurs français le père d'Aioul dans Élie, comte du Mans de 1090 à 1110 : il est bien plus probable que le compilateur du XIII^e^ siècle a donné à l'Élie du poème le titre de comte du Mans à cause de son homonymie avec le comte du XI^e^ siècle, qui vivait bien après le temps de Charles le Chauve.

La chanson d'Élie, si elle a existé séparément, ne pouvait se terminer à l'endroit où commence notre poème : Élie est dépouillé, banni, et vient s'étendre pour de longues années sur son lit de douleur dans l'ermitage de Moïse. Il est probable que

---

avec la sœur de l'empereur qui fût présenté comme la cause de sa disgrâce. Le récit de la naissance d'Aioul rappelle beaucoup celui de la naissance de Roland dans des romans franco-italiens qui ont bien probablement une source française, et, dans ces romans, Milon, père de Roland, est banni par Charlemagne pour avoir séduit la sœur de l'empereur, avec laquelle il se réfugie dans un désert, tout comme Élie dans notre poème.

la chanson racontait aussi comment Aioul, fils d'Élie, l'avait vengé et rétabli dans ses honneurs. Mais il paraît être arrivé pour ce poème ce qui est arrivé pour d'autres, par exemple pour *Fierabras*. Les aventures d'Aioul intéressèrent plus que celles de son père. On les en détacha [1], on les amplifia, puis on leur fit, suivant un usage trop fréquent chez nos vieux poètes, une longue suite d'un caractère tout différent, étranger à l'épopée féodale à laquelle appartenait le poème primitif. Non seulement Aioul, après avoir vaincu Macaire, doit aller à Pampelune enlever une princesse sarrasine : il faut encore qu'on nous raconte l'histoire de ses deux fils, qui devinrent, comme lui, rois en Espagne. Tout cela se trouvait déjà dans la chanson d'Aioul que le remanieur a eue sous les yeux ; car au début, dans un songe raconté par Élie et expliqué par Moïse en vers décasyllabiques, ces aventures sont annoncées [2]. Mais le remanieur n'a pas réalisé la dernière partie de la prophétie qu'il a reproduite, et il paraît bien qu'il n'a pas connu la fin du poème: les cinq mille derniers vers, comme on l'a vu, lui appartiennent en propre. Il y a introduit de nouvelles aventures, que ne prévoyait pas son prédécesseur, car il les aurait annoncées dans le

---

1. Ce qui montre encore que la chanson d'Aioul dépend de celle d'Élie, c'est la qualification si souvent donnée à Aioul de « li fis Elie ». Il est appelé aussi « li fis Elie al vieil », ce qui prouve que le premier remanieur s'est trompé en ne donnant à Élie (v. 437) que trente-cinq ans quand son fils le quitte. A ce compte il n'aurait pas eu vingt ans lors de sa disgrâce; alors quand aurait-il accompli les exploits dont parle le prologue ?

2. Notons aussi que l'hôtesse d'Aioul à Orléans, se plaignant à lui de toutes les guerres qu'on fait au roi de France, lui dit :

> Et Sarrasin nous meinent mout malement,
> Pampelune nous tolent a escient (v. 2346).

C'est là une préparation à l'épisode du message d'Aioul à Pampelune et de l'enlèvement de Mirabel. On voit aussi par ce vers que les Sarrasins venaient d'enlever Pampelune aux chrétiens ; c'est ce qui est dit plus explicitement dans la partie en alexandrins : on y voit (v. 5206-5207) que Charlemagne avait conquis cette ville et que les païens l'avaient recouvrée. La prise de Pampelune par Charlemagne était certainement racontée dans une chanson de geste perdue, à laquelle notre poème fait allusion.

songe en question : Macaire sort de la prison ou il avait été jeté, surprend Aioul et Mirabel sa femme au milieu des fêtes de leurs noces, et les retient de longues années dans un cachot souterrain. Leurs deux fils, jetés par lui dans le Rhône, sont sauvés par un pêcheur et élevés par le roi de Venise, Grasien. Macaire, assiégé par Louis, sort de Lausanne, conduit ses prisonniers à Pampelune, où il se fait sarrasin pour obtenir le secours du roi Mibrien, père de Mirabel. Aioul, délivré par des brigands, retrouve ses fils auprès de Grasien et vient, avec les Français et les Vénitiens, assiéger et prendre Pampelune ; Mirabel est délivrée, Mibrien se convertit, tous les parents et les enfants se reconnaissent, Macaire est enfin écartelé, et tout finit à la satisfaction générale.

Si l'hypothèse que j'ai émise plus haut est juste, notre chanson a donc passé par trois phases successives : 1° épisode de la chanson d'Élie ; 2° poème à part, encore en vers décasyllabiques, augmenté de la conquête de Mirabel par Aioul et de l'histoire de leurs fils ; 3° amplification à l'aide d'une longue ajoute en vers alexandrins, qui n'a pas conservé la fin de la forme antécédente et a introduit une masse d'aventures nouvelles.

L'intérêt des trois éléments du poème, tel que nous l'avons, va décroissant avec leur ancienneté, comme il est naturel. La première amplification n'est cependant nullement dénuée de mérite (le caractère de Mirabel, par exemple, est moins banal que celui d'autres héroïnes semblables, et toute l'histoire de son enlèvement est d'un amusant romanesque). et dans la seconde même on rencontre des parties agréables (comme l'épisode des enfants jetés au fleuve et de leur sauvetage par le pêcheur) ; mais c'est le centre même, le noyau primitif du poème, qui a fait son succès jadis [1] et qui mérite encore surtout l'attention. On y voit un tout jeune homme, presque un enfant, inconnu, mal équipé, couvert d'armes rouillées et ridicules, après avoir excité les railleries de tous et les avoir supportées avec patience, se couvrir de gloire, devenir l'objet de l'admiration générale,

1. Les allusions faites à *Aioul* dans la poésie française et provençale se rapportent presque toutes clairement à cette partie, comme l'a déjà remarqué M. Förster.

se révéler enfin comme le neveu du roi, et venger son père injustement banni. Il y a là un thème fort heureux, qui touche à des sentiments toujours prêts à s'éveiller chez les hommes : la pauvre apparence d'Aioul, la noblesse de son caractère, les grosses plaisanteries qu'on lui adresse et l'éclatante revanche qu'il prend, tout cela était bien fait pour exciter à la fois le rire, l'attendrissement et l'admiration. Le poète a développé l'élément comique de son sujet d'une façon que nous trouverions aujourd'hui excessive et surtout basse : il nous répugne de voir un héros aussi sympathique aux prises avec des gens aussi grossiers que ceux qui lui lancent, par les rues de Poitiers ou d'Orléans, l'insulte et la boue ; mais cette délicatesse était étrangère aux auditeurs du XII[e] siècle, à qui l'œuvre était destinée [1], barons et chevaliers cependant [2], et nous ne nous en plaindrons pas trop, car ces scènes rhyparographiques sont peintes avec une verve et une couleur qui nous les mettent toutes vivantes sous les yeux ; voyez, par exemple, aux vers 2520 et suivants, un tableau de taverne digne de Teniers. La douceur constante d'Aioul, sa candeur, son inexpérience du monde, le souvenir qu'il garde constamment de son père malade et de sa mère qui a tant pleuré son départ, forment, avec les brutales et méchantes jovialités de ceux qui l'obsèdent, un contraste des plus heureux, surtout quand on se rappelle les prouesses qu'il a déjà faites et qu'il va accomplir. C'est bien pour lui que Chrétien de Troies semble avoir écrit ses deux vers :

> Dieus ! com se joignent en lui bel
> Cuers de lion et cuers d'agnel !

Contrairement à la plupart des chansons de geste anciennes, celle d'Aioul a un caractère surtout individuel. Aioul, arrivé de ses landes en France, en vrai cadet de Gascogne, sans autre bien que son cheval et ses armes, se distingue bientôt entre tous et parvient au sommet de la gloire et du bonheur. C'est là un sujet

---

1. Un lecteur ancien a gratté la première moitié d'un vers (2691), où le cynisme allait trop loin.

2. Le poète interpelle plus d'une fois par le titre de « barons » les auditeurs qu'il se représente comme devant écouter son œuvre.

qui conviendrait au moins aussi bien à un conte breton, et l'on peut se demander si déjà dans notre poème il n'y a pas quelque influence de la matière de Bretagne. L'inexpérience d'Aioul rappelle celle de Perceval[1] et d'autres héros du même genre, et les aventures multiples qu'il rencontre, soit en venant à Orléans, soit en ramenant Mirabel, ont leur pendant dans plus d'un roman de la Table ronde. Je suis toutefois porté à croire que l'hypothèse inverse aurait plus de chance d'être vraie, et que Chrétien et ses successeurs ont pu trouver dans les chansons de geste la première idée de plus d'un des motifs qu'ils ont développés[2]. Remarquons d'ailleurs que les aventures d'Aioul n'ont qu'en passant ce caractère tout individuel et romanesque. Il s'agit pour lui, non seulement de gagner du « prix » et d'arriver à être un preux chevalier, mais de revendiquer les fiefs dont son père a été injustement dépouillé par le roi de France: c'est par là que notre chanson rentre dans l'épopée féodale, et qu'à l'origine elle y tenait sans doute bien plus étroitement encore.

Le poème originaire semble se rattacher par plus d'un lien au centre de la France : l'auteur connaît bien le chemin qui va de Poitiers à Orléans ; à Orléans même il connaît les portes, le marché, la « vieille barrière » (v. 2000). D'autre part, M. Förster a réuni des faits de langage qui semblent établir que le poème n'a pas été écrit dans l'Orléanais ou dans la France propre ; je ne vois pas non plus qu'ils soient décisifs pour la Picardie, et je crois, comme le savant critique paraît l'admettre aussi dans une note additionnelle, qu'ils peuvent se concilier avec une origine champenoise. Le fait que la grande masse de

---

1. Surtout dans l'*Ajolfo* italien ; mais les traits de ce genre qui s'y trouvent ont été ajoutés plus tard, et ont fort bien pû l'être sous l'influence précisément du *Perceval*. Nous retrouvons encore ce trait même d'un enfant élevé dans la solitude et apprenant peu à peu le monde et la chevalerie au début des *Enfants de Doon de Mayence*.

2. L'idée d'une origine bretonne pour *Aioul* a été émise en Allemagne par M. Reimann et combattue par M. Förster (p. XXXVI). La mention des chevaux d'Arthur, qui tuent tout ce qui les approche (v. 937), prouve seulement que le poète connaissait des légendes sur Arthur, ce qui était général dès la première moitié du XII^e^ siècle.

la littérature du moyen âge, surtout de la littérature épique, nous est parvenue dans des manuscrits picards a fait attribuer exclusivement à la région picarde des particularités dont plusieurs en ont bien dépassé les limites. Sans entrer ici dans une discussion qui nous entraînerait trop loin, remarquons, avec M. Förster, qu'il y a des relations pour la forme entre *Aioul* et le poème bourguignon de *Girard de Roussillon*, pour maint trait entre *Aioul* et *Auberi le Bourguignon*. *Aioul* pourtant n'est sûrement pas bourguignon : les Bourguignons n'y sont mentionnés qu'avec haine et mépris [1] ; mais cela n'indique pas, bien au contraire, qu'il n'ait pas été composé dans le voisinage de la Bourgogne [2]. Quant à la date du poème en décasyllabes (seconde version), je suis porté, avec les éditeurs, à la fixer à peu près au milieu du XII^e^ siècle ; il faut seulement alors mettre sur le compte du remanieur ou du copiste les formes, trop nombreuses pour cette époque, qui nous montrent l'élision d'une voyelle devant une autre dans l'intérieur d'un mot [3].

Quant à la partie en alexandrins, on peut à coup sûr l'assigner au commencement du XIII^e^ siècle. M. Paulin Paris y a relevé, le premier, une allusion probable au mariage de Louis VIII et de Blanche de Castille (1200), et ce n'est pas

---

1. *Borguignon sont felon*, 8957 ; de même 8410, etc. Le couple déplaisant qui insulte Aioul à Orléans n'est pas du pays, mais est venu de Bourgogne *la* [*de*] *devant* (2660). Il faut sans doute entendre la haute Bourgogne, où est Lausanne ; car, d'autre part, Aioul célèbre ses noces à Langres en Bourgogne (8087, etc.).

2. Dans le patrimoine d'Élie, réclamé par Aioul, se trouvent des villes de Bourgogne, d'Anjou, de Picardie, de Champagne (Provins, Reims et Châlons) et même d'Italie, ainsi que le duché de France ; cela ne peut donc rien prouver. — Le remanieur a identifié Aioul avec saint Aioul (*Aigulphus*), abbé de Lérins, honoré à Provins, où son corps avait été transporté ; mais cette identification ne repose absolument que sur l'homonymie des deux personnages.

3. Tels sont les mots *vrai* 457, *abie* 872 (mais voyez la note de M. Förster et la *Vie de saint Gilles*, publiée par Gaston Paris et A. Bos, p. XXIII), *Loon* 1391 (contraction qu'ont écartée les éditeurs français), *benie* 1547, *aourer* 1891, *benoite* 1911 (cf. 1935), *but* 2156 (voy. *Vie de saint Gilles*, ibid.), *cance* 2196, *conus* 3028, *vu* 3389.

sans vraisemblance que les éditeurs français ont cru trouver dans le siège et la prise en commun, par les Vénitiens et les Français, d'une ville infidèle, un souvenir des célèbres événements de 1204. Le manuscrit, qui est loin d'être l'original, est d'ailleurs de la première moitié du XIII^e^ siècle.

La chanson d'*Aioul* n'a pas été en faveur seulement en France. Dès le commencement du XIII^e^ siècle, on la traduisait en néerlandais ; les fragments, au nombre de sept, malheureusement assez courts, qui nous sont parvenus de cette version montrent qu'elle suivait un texte très voisin du nôtre [1]. C'est aussi une rédaction semblable, bien qu'un peu différente, probablement une mise en prose française, qui a servi de base à une double imitation italienne, l'une en prose (par Andrea da Barberino), l'autre en vers. Enfin les deux premières romances espagnoles sur Montesinos sont empruntées à notre roman, peut-être à travers la même rédaction en prose [2], qui malheureusement n'a pas été retrouvée.

Il y aurait sur les détails de ce poème, si l'espace le permettait, bien des observations curieuses à présenter [3] : aucun n'est plus riche en traits intéressants pour les idées, les mœurs, les sentiments du milieu où il a été composé ; mais je m'y suis déjà arrêté plus longuement que je n'en avais l'intention : il est temps de passer à un autre.

II

La chanson d'*Élie de Saint-Gilles* se rattache à celle d'*Aioul*

---

1. Un savant Néerlandais, M. Verdam, a donné dans le volume de M. Förster une fort bonne édition de ces fragments.

2. Voyez Raynaud et Normand, p. LI-LIX ; Förster, p. XX-XXII.

3. Citons seulement un fait assez notable. Aioul, dans une mêlée, frappe sans le savoir le roi Louis, pour qui il combat. Pour excuser son erreur, le poète remarque :

> Cuida as chieres armes qu'il fust des lor ;
> Encor n'i connoist lance ne gonfanon.

Le roi ne portait donc pas d'armoiries sur son écu ; c'étaient les « gonfanons » des lances qui pouvaient servir de signes de reconnaissance

par un lien tout extérieur. Le héros s'appelant Élie, comme le père d'Aioul, un remanieur s'est avisé d'identifier les deux personnages, et, pour atteindre ce but, il a changé le dénouement de la chanson. Celle-ci racontait qu'Élie de Saint-Gilles épousait et ramenait en France la belle Rosamonde, princesse sarrasine, qui l'avait sauvé de la mort. Le remanieur a suscité au dernier moment un obstacle à ce mariage. On baptise Rosamonde, et tous les barons présents s'empressent autour d'elle pour la « lever des fonts » :

Quant Elies les voit, s'est cele part alés,
Isnelement et tost est corus au lever :
Hé ! Dieus, com grant damage, pere de majesté !
Por çou la perdra il, ne la pout esposer.

En effet, par cet acte inconsidéré, Élie est devenu le parrain de la belle, et a mis ainsi à leur union un empêchement canonique. Quand, un moment après, il demande au roi de la lui donner pour femme, l'archevêque de Reims s'y oppose formellement :

« Vassaus, dist l'archevesques, de folie parlés.
Çou ne poroit sofrir sainte crestientés.
Voiant nos ieus trestoz l'as aidié a lever,
Et es saintismes fonz beneïr et sacrer ! »

Élie se résigne assez facilement : il n'avait cependant pas les motifs qui, sous le même prétexte, engagèrent Chilpéric à répudier Audovèse pour épouser Frédégonde, mais le remanieur en avait pour lui. On marie autrement Rosamonde, et Louis promet à Élie sa sœur Avisse. En effet, quand on est rentré en France,

Li bons rois Loeïs qui tant fait a loer
A fait venir sa seur, Avisse o le vis cler,
Elie la dona a mollier et a per....
D'Elie vint Aious, si com avant orés.

Le rapsode ne s'est même pas donné la peine de raccorder ce dénouement avec le début d'*Aioul*, où on raconte qu'Élie reçut la sœur de Louis en mariage au milieu d'une guerre suscitée au roi par ses vassaux et dans laquelle celui-ci se

trouvait réduit à la dernière extrémité. Nulle part d'ailleurs, dans *Aioul*, il ne s'agit de Saint-Gilles, et la suture est aussi grossière qu'apparente. Elle ne choqua pourtant pas les contemporains. Le chroniqueur Aubri de Trois-Fontaines, qui écrivait vers 1240 en Champagne, et qui, on le sait, a inséré dans son texte, comme de l'histoire, le résumé de nombreuses chansons de geste, nous dit, en parlant de la famille de Guillaume d'Orange : *De una sorore Guillelmi Julianus de Provincia genuit Heliam et sororem ejus Olivam, qui Helias multa contra Sarracenos gessit tempore Machabrei, et de sorore Ludovici genuit Aiol, de quo canitur a multis.* Il connaissait donc déjà la chanson d'*Élie* avec le dénouement qu'elle offre dans le seul manuscrit qui nous l'ait conservé. Ce manuscrit, comme celui qu'avait exécuté ou fait exécuter le remanieur, donne, à cause même de ce dénouement, la chanson d'*Élie* pour introduction à celle d'*Aioul*, et cette contamination a eu des conséquences jusqu'à nos jours : on a formé d'*Élie* et d'*Aioul* un petit cycle, tout factice, qu'on a appelé le cycle de Saint-Gilles, et les mêmes éditeurs, l'un Français et l'autre Allemand, ont imprimé les deux poèmes, M. Raynaud séparément, M. Förster ensemble. En réalité, ces deux poèmes n'ont rien à faire l'un avec l'autre.

La modification, par un remanieur du commencement du XIII^e^ siècle, du dénouement d'*Élie de Saint-Gilles* n'est pas, il s'en faut, la seule altération que ce poème ait subie dans le cours des âges ; l'histoire des différentes formes qu'il a revêtues pose quelques curieux problèmes d'histoire littéraire. Nous en possédons une version norvégienne, faite pour le roi Hakon V (1217-1263) par l'abbé Robert, auquel ce prince, ami de la poésie française, fit, comme on sait, exécuter plusieurs traductions du même genre. Cette version a été publiée par M. Kölbing, et une traduction française, faite sur la traduction allemande de ce savant, est jointe à l'édition de M. Raynaud. Dans le plus ancien manuscrit l'*Elissaga* n'est pas terminée ; le récit s'arrête au moment où Élie et Rosamonde, réfugiés dans une tour où va les assiéger la masse des Sarrazins, délibérent sur ce qu'ils peuvent faire. « Mais, dit le traducteur norvégien, comment Élie sortit de tous ces embarras, et comment il revint en France, avec Rosamonde, cela n'est pas écrit dans ce livre. L'abbé Robert a traduit, et le roi Hakon, fils du roi Hakon, a

fait faire ce livre en norrain pour votre divertissement. » Robert avait donc sous les yeux un manuscrit incomplet, et il n'a pas essayé de suppléer ce qui manquait. Plus tard un autre a eu moins de scrupule, et, dans une version d'ailleurs assez remaniée de l'œuvre de Robert, conservée par plusieurs manuscrits du xv[e] siècle, nous trouvons un dénouement qui termine à la satisfaction de tous les aventures du héros. M. Kölbing, dans une première étude sur l'*Elissaga*, pensait que ce dénouement, différent de celui que donne en français notre unique manuscrit, représentait le dénouement original, retrouvé sans doute, dans un manuscrit français perdu, par le continuateur de l'abbé Robert. Divers critiques [1], et au premier rang M. Gaston Raynaud, ont montré que cette hypothèse était inadmissible, et que le dénouement ajouté à l'œuvre de Robert était non seulement d'invention récente, mais d'invention scandinave : il suffirait, pour n'en pas douter, d'y voir figurer un fils de Guillaume d'Orange, nommé Gérard, et inconnu de toute l'épopée française. M. Kölbing s'est d'ailleurs rallié lui-même à cette manière de voir. Le dénouement de l'*Elissaga* reste donc un morceau intéressant, puisqu'il nous montre un écrivain norvégien ou islandais assez imbu du style et du caractère de nos chansons de geste pour essayer de « trouver » lui-même à leur imitation, et pour faire hésiter la critique moderne sur l'origine de son œuvre ; toutefois c'est plutôt l'histoire littéraire de la Scandinavie que celle de la France que cette question intéresse.

Mais elle n'est pas la seule que soulève l'*Elissaga*. Par une singulière complication, précisément un peu avant le moment où le livre français que suivait l'abbé Robert lui a manqué, le texte de ce livre, généralement (sauf quelques divergences dont nous parlerons tout à l'heure) d'accord avec le texte de notre manuscrit unique, se met à en différer sensiblement. L'accord cesse au vers 2344 : Élie, revenant de vaincre l'ennemi du roi sarrasin Macabré, père de Rosamonde, apprend que Caïfas, fils de Macabré, a insulté et frappé Rosamonde sa sœur, à cause de son amour pour lui ; il pousse son cheval, et arrive à Sorbrie, tenant encore à la main son épée nue et sanglante :

1. Voyez Förster, *Aiol und Elie de Saint-Gilles*, p. xliv.

Tot droit en mi sa voie a Caïfas trové,
Un grant coup li dona, mout l'a bien asené,....
Enfresci el menton li fist le branc coler (v. 2347-2351).

D'après le texte norrain, il est déjà arrivé au palais : il entre dans la salle avec son épée nue et, y trouvant Caïfas, il le frappe ; mais au lieu de lui fendre la tête, il lui abat seulement le bras. Dans le français, après cet exploit, Macabré excite tous ses hommes à courir sus à Élie ; Élie se défend hors des murs de la ville, et trouve moyen de pénétrer dans le « verger » de Rosamonde, où se dresse une forte tour, dont elle lève le pont dès qu'Élie y est entré. Dans la *saga*, le bon Macabré, loin d'en vouloir à Élie de la correction violente qu'il a administrée à Caïfas, lui garantit toute sécurité. Cependant Élie se résout à s'enfermer avec Rosamonde dans une tour et à chercher un messager qui aille en France prévenir son père et Guillaume d'Orange, qui viendront conquérir le pays. C'est là que s'arrête la version norvégienne. Il faut avouer que ce n'est pas très clair, et on peut conjecturer que le manuscrit suivi par Robert était non seulement incomplet de la fin, mais endommagé dans le dernier feuillet qui s'en était conservé. Mais le manuscrit français que nous avons repose-t-il aussi sur un original mutilé ? On est vraiment tenté de le croire, car le dénouement, — à part la substitution d'Avisse à Rosamonde, qui tient en quelques vers et aurait pu être pratiquée dans le texte original par un léger changement, — n'est certainement pas le dénouement primitif, et M. Raynaud l'a reconnu. Il le conclut de la mention de Marchegai, le cheval d'Élie dans *Aioul*, bizarrement substitué (v. 2566) au cheval Prinsaut « l'Aragon », dont la conquête est si longuement racontée dans la partie antérieure, et de la réapparition de Corsaut de Tabarie, tué dans le combat par lequel s'ouvre le poème. Toutefois, ce peut être là une distraction, et le nom de Marchegai peut avoir été introduit par le dernier remanieur ; mais d'autres raisons nous engagent à regarder la dernière laisse, qui ne compte pas moins de 418 vers, comme l'œuvre d'un continuateur récent. La longueur même de cette laisse, tout à fait inusitée (les autres laisses comptent en moyenne 67 vers), est un indice, surtout si on considère qu'elle est sur la plus facile et la plus banale des asso-

nances, celle en *é* [1] ; elle est d'ailleurs écrite avec une hâte et une négligence qui trahissent le manœuvre, pressé d'en finir [2] : les événements y sont à peine esquissés ; mais ce n'est pas tout : elle ne continue pas bien le poème précédent. Je ne parle pas d'un trait qui n'est actuellement que dans la *saga*, et qui a dû se trouver dans le poème français, celui d'un certain marchand Thomas, envoyé par Julien de Saint-Gilles, père d'Élie, à la recherche de son fils, et qui ne reparaît pas dans notre dénouement, qu'il devait certainement amener ; son rôle est joué par un pèlerin appelé Godefroi, qui est introduit dans le récit de la façon la plus invraisemblable. Mais, aux vers 1641 et suivants, Rosamonde révèle à Élie qu'elle garde cachés quatre cents chevaliers français que son père croit morts, et qui pourront secourir Élie quand il en aura besoin : il est clair que ces prisonniers devaient sortir de leur retraite à la fin du poème et secourir effectivement notre héros ; or il n'est plus question d'eux [3]. D'autres indices encore nous montrent cette dernière laisse comme l'œuvre d'un continuateur : dans la première partie du poème, nous voyons mentionnés quatre héros bien connus de la geste de Narbonne, Guillaume, Ernaud de Gironde, Bernard de Brusban et son fils Bertrand ; dans la dernière laisse, nous trouvons en outre, non seulement Aimeri de Narbonne lui-même, avec ses autres fils, Aïmer le chétif, Beuvon de Comarchis, Garin d'Anseüne, mais encore Rainewart « au tinel », personnage inconnu avant la chanson d'*Aleschans* et qui lui est sûrement emprunté. L'archevêque de Reims, qui n'est pas nommé, mais qui est sans doute Turpin, n'est introduit parmi les combattants qui vont à Sorbrie secourir Élie que pour pouvoir intervenir à la fin dans la scène de l'empêchement canonique. Enfin, comme l'ont remarqué les deux éditeurs, quelques paroles d'Élie, par lesquelles se termine la traduction norvégienne, annoncent un dénouement autre que celui de notre manuscrit. Nous avons donc à reconnaître dans la dernière laisse

1. Voy. ce que dit à ce propos M. Raynaud, pp. XI, XLI.

2. L'hémistiche *la ne pourrons durer* n'est pas répété moins de trois fois en peu de vers ; Élie *qu'a Saint Gilles fu nés* cinq fois, etc.

3. M. Förstei explique autrement cette contradiction.

tout entière l'œuvre d'un continuateur, sans doute du remanieur même qui a fait d'Élie de Saint-Gilles le père d'Aioul, et nous n'en tiendrons pas compte dans notre appréciation de la chanson.

En nous en tenant aux 2343 vers qui précèdent, nous reconnaîtrons que nous n'avons pas encore ici l'œuvre sous sa forme primitive. Comparons le manuscrit français à la version norvégienne, nous verrons que celle-ci repose sur un texte assez différent et en général plus ancien. Je ne m'étendrai pas sur cette comparaison, que M. Kölbing a faite le premier, et que M. Raynaud a reprise avec beaucoup de soin. Je n'en signalerai qu'un trait. Le texte français fait d'Élie le neveu de Guillaume d'Orange; il dit lui-même (v. 1085-86) :

> Guillaumes est mes oncles, li marchis au cort nés,
> Mes grans sire [1] Aymeris de Nerbone sor mer [2].

La *saga* ne sait rien de cette parenté, qui était certainement inconnue au poème original: plus d'un passage qui subsiste dans la chanson française contredit l'assertion que nous venons de reproduire, et prouve que les seigneurs de Saint-Gilles n'ont rien à faire avec Guillaume d'Orange, non plus qu'avec Aioul; nous prenons ici sur le fait le travail cyclique et même, si l'on peut ainsi dire, épicyclique des jongleurs, travail qui est d'ailleurs resté tout extérieur et n'a pas pénétré l'œuvre entière.

La chanson d'*Élie* est écrite en alexandrins assonants, mais la seconde laisse (v. 32-80) est presque tout entière en décasyllabes, et des décasyllabes isolés se rencontrent assez souvent

---

1. On sait que le mot *grandsire*, au sens de *grand-père*, est resté en anglais.

2. Dans la dernière laisse aussi (v. 2369), Élie appelle Guillaume son oncle. Je ne m'explique pas comment M. Förster a pu dire et répéter avec insistance (p. XLVII-XLVIII) que cette parenté n'était pas mentionnée dans notre poème, et que, par conséquent, l'éditeur français s'était trompé en disant qu'Aubri de Trois-Fontaines, qui fait d'Élie (voyez ci-dessus) le neveu de Guillaume d'Orange, avait puisé dans un texte pareil au nôtre. On ne pourrait alléguer qu'Aubri fait de Guillaume l'oncle *maternel* d'Élie, ce que ne dit pas le poème, car il était impossible d'ajouter Julien aux frères bien connus de Guillaume, et l'explication d'Aubri lui était imposée.

dans le corps du poème [1]. Il est donc probable que l'œuvre primitive était en vers décasyllabiques. Le traducteur norvégien a-t-il eu sous les yeux cette forme première ou déjà le remaniement en alexandrins ? Il est difficile de le dire, parce que ce traducteur, tout en étant fidèle, abrège naturellement beaucoup; c'est cependant ce qui me paraît le plus vraisemblable. On admettra alors qu'un même manuscrit défectueux du poème original a servi, plus ou moins directement, à l'abbé Robert pour sa traduction et à un jongleur français pour son remaniement. Pourquoi celui-ci s'est il donné la peine de changer les décasyllabes de l'original en alexandrins ? Nous ne saurions le dire, car, à l'époque où il travaillait, le décasyllabe était encore fort en honneur ; il y a là sans doute l'influence de quelque mode passagère.

Prenons enfin le poème tel qu'il résulte de la comparaison de ces deux textes, et représentons-nous-le remis en vers décasyllabiques assonants. Il nous raconte une histoire assez banale, et dont notre épopée offre plus d'une autre épreuve. Le jeune Élie, fils du comte de Saint-Gilles Julien, quitte son père pour aller à la cour du roi Louis. Il rencontre les Sarrasins, qui venaient d'infliger une défaite aux troupes royales [2], les combat héroïquement, mais est fait prisonnier et amené dans la ville lointaine et fabuleuse de Sorbrie. Il s'échappe, mais, ramené par le hasard sous les murs de la ville, il est attaqué, grièvement blessé, et n'est sauvé que grâce à la nuit, qui le dérobe à ses ennemis. Au matin, la fille du roi de Sorbrie, Rosamonde, qui a entendu parler des exploits du jeune homme et s'en est éprise, le trouve dans son verger, le recueille et le guérit, puis elle le présente

---

1. Quelques-uns de ces vers isolés semblent même présenter la coupe 6/4, comme dans *Aioul* ; mais je pense avec M. Raynaud (p. XII) que ce sont simplement des alexandrins auxquels il manque, par la faute du copiste, deux syllabes dans le second hémistiche.

2. La géographie est extraordinairement confuse : nous passons sans transition de Saint-Gilles aux marches d'Anjou et de Bretagne. Mais cela ne prouve pas que, comme le conjecture M. Raynaud, notre Saint-Gilles doive être cherché en Anjou, et que les Sarrasins du poème aient primitivement été des Normands. S'il y a dans ce roman quelque souvenir historique, c'est bien plutôt celui des pirateries et des conquêtes arabes sur les côtes françaises de la Méditerranée.

comme champion contre le roi Lubien, qui veut obtenir sa main de force. Vainqueur de Lubien, Élie tue Caïfas, le frère de Rosamonde, qui l'avait insultée, et est assiégé avec elle dans une tour, où il se défend longtemps seul. Enfin, un message envoyé en France lui ramène un puissant secours ; les païens sont défaits, et Rosamonde, baptisée, devient la femme d'Élie. Certains traits de cette histoire rappellent plus particulièrement celle de Huon de Bordeaux, d'autres celle de Gui de Bourgogne dans *Fierabras* ; mais le fait général de l'amour d'une princesse étrangère pour un héros national, auquel elle facilite ses entreprises, pour lequel elle sacrifie sa famille, sa patrie et sa religion, et dont elle devient la femme, se retrouve dans toute l'épopée indo-européenne : les aventures de Médée avec Jason, d'Ariane avec Thésée, nous en offrent les plus anciens exemples, et les poèmes germaniques le connaissent aussi bien que nos chansons de geste. L'auteur d'*Élie* n'a pas eu à faire grands frais d'imagination pour donner une nouvelle variante à ce thème. Plusieurs des circonstances mêmes qu'il a ajoutées ont été empruntées ailleurs. La colère du vieux Julien, au début du poème, contre l'apparente inertie de son fils, est un motif qui revient dans plusieurs poèmes du cycle narbonnais. Le personnage épisodique de Galopin, le rusé petit voleur qui met son art et ses sortilèges au service du héros, rappelle en partie le fameux larron Basin, en partie le nain Auberon. Le vol nocturne accompli par lui du cheval merveilleux de Lubien est imité d'incidents analogues dans *Gormond* et dans *Renaud de Montauban* ; c'est aussi d'ailleurs un lieu commun épique : qu'on se rappelle (sans comparaison) l'enlèvement des chevaux de Rhésos dans l'Iliade.

Mais pourquoi notre poète a-t-il fait le héros de son récit d'un personnage, inconnu d'ailleurs, qu'il appelle Élie de Saint-Gilles ? Pour profiter, à mon avis, de la gloire attachée au nom de Julien de Saint-Gilles, qu'il lui donne pour père. L'histoire ne nous a pas conservé le souvenir d'un comte de Saint-Gilles (ou de Toulouse, c'est tout un) qui se soit appelé Julien, mais il est certain que l'épopée en célébrait un dont les exploits étaient intimement mêlés à ceux de la geste de Narbonne, c'est-à-dire s'accomplissaient contre les Sarrasins du midi de la France et du nord de l'Espagne. Dans *Raoul de Cambrai*, un

remanieur, dont j'aurai à m'occuper dans un prochain article, a feint que Julien de Saint-Gilles, auquel il fabrique une histoire romanesque, était le fils d'un des personnages de son poème : c'est simplement une preuve de la célébrité de ce nom [1]. Au début de notre chanson, Julien rappelle lui-même ses exploits d'une manière d'autant plus intéressante que les allusions qu'il fait sont pour nous obscures, se rapportant à des poèmes que nous n'avons pas. Il nous raconte ainsi qu'il a toute sa vie combattu les Sarrasins, et qu'en un jour, sous Beaulande [2], il en a tué seul plus de quinze ; il dit à son fils (notez que ces vers se trouvent dans la laisse décasyllabique) :

S'avras l'espee que je portai de Trapes [3],
Quant Aïmers i fist le vasselage
Qu'il en ocist Anseïs de Cartage [4].

L'histoire de son mariage devait être connue des auditeurs du nouveau poème, à en juger par la brève allusion qu'il y fait :

De ma mollier que je mout pris en haste [5]
Ai je un fil...

On a dit, non sans raison, que d'ordinaire, dans l'épopée

---

1. Il ne s'ensuit pas, comme le disent les éditeurs de *Raoul*, que ce remanieur ait connu *Élie de Saint-Gilles*. — Ce remanieur a eu l'idée bizarre de donner au nom de *Julien* celui de *Gilles* pour étymologie.

2. Ce nom de Beaulande, qui n'est plus guère connu que comme le surnom d'Ernaud de Beaulande, prétendu père d'Aimeri de Narbonne, est intimement lié à la partie la plus ancienne et la moins connue de l'épopée narbonnaise.

3. Quel est ce pays ? M. Raynaud propose, avec peu de vraisemblance, Trébizonde. Dans la *Chanson de Roland*, v. 3042, M. C. Hofmann, s'appuyant sur le manuscrit de Venise, lit *li dus de Traspe* au lieu de *li dus de Trace*.

4. Ce nom doit être altéré ; *Anseïs* est un nom chrétien et non sarrasin, et *Anseïs de Cartage* est le héros, chrétien et français, d'un poème connu [cf., ci-dessous, p. 169 sqq., *Anseïs de Carthage et la Seconda Spagna*].

5. Ces quelques mots suffisent à indiquer que c'était sans doute une princesse sarrasine, conquise par Julien, et non la sœur de Guillaume d'Orange, comme le veut notre poème dans son état actuel.

française, c'est le fils qui engendre le père, en ce sens qu'on a profité de la célébrité du fils pour faire une histoire à son père, parfois même à son aïeul ; mais l'inverse est souvent vrai aussi, et nous en avons ici bien probablement un exemple. Par ses racines, le poème tout romanesque d'Élie plonge dans un milieu foncièrement historique, et je ne doute pas que la gloire épique de Julien de Saint-Gilles n'ait quelque fondement réel dans l'histoire de cette grande lutte entre Francs et Arabes, dont la geste de Narbonne, à travers mille altérations, nous a conservé le souvenir.

Mais le poème d'*Élie,* en lui-même, est un pur roman d'aventure. Comme tel, il ne manque pas d'agrément, même dans la forme où il nous est parvenu. Le début a un caractère vraiment épique. Le vieux Julien a déclaré à son fils qu'il le déshéritera comme indigne s'il ne montre pas sa force et son adresse au jeu guerrier de la quintaine. Le jeune homme s'y comporte si bien que, non seulement il frappe en plein milieu le poteau qui sert de but aux coups de lance, mais qu'il le renverse avec les écus et les hauberts dont il est chargé. Julien, plein de joie, veut embrasser son fils et lui donner toute sa terre ; mais Élie, encore tout bouillant de l'offense qu'il a reçue, déclare qu'il s'en va pour ne pas revenir. Le vieillard le maudit tout haut et le bénit secrètement :

« Or va, que ja ne truisses ne terre ne païs
Ou tu [1] puisses conquerre vaillant un paresis !
Ja ne truisses tu home qui ja te soit amis !
Certes ne feras tu, car li cuers le me dit. »
Li danseaus en avale les degrés marberins,
Et li vieus le regarde, si li jete un souspir :
En son cuer le commande a Dieu qui ne menti.

Il y a dans ce mélange de tendresse et de brutalité quelque chose d'héroïque, qui rappelle les premières romances espagnoles du Cid et le début de cette épopée moderne où Gogol nous a peint les rudes mœurs des vieux Cosaques.

La scène où Élie, échappé des mains des Sarrasins, rencontre

1. Correction de M. Förster.

dans le bois quatre voleurs qui s'apprêtent à dîner, s'invite sans façon, et, n'ayant pas mangé depuis trois jours, les étonne par son appétit, puis veut les payer honnêtement et, quand il s'aperçoit à qui il a affaire, les châtie comme ils le méritent, est d'une bonne et comique naïveté. L'un de ces voleurs ne fait que malgré lui ce vilain métier : c'est le petit Galopin, fils du duc Tierri d'Ardenne [1], que la malédiction d'une fée a condamné à ne pas grandir ; il devient l'ami fidèle d'Élie et lui rend de grands services. La façon dont il s'y prend pour dérober le cheval de Lubien, la peur que l'animal lui inspire et qu'il surmonte, son triomphe quand il l'amène à son patron, sont des scènes amusantes et vives. La description de la beauté de Rosamonde et de son merveilleux appartement ressemble à plusieurs autres, mais elle se lit avec plaisir. Ce qui est plus original et porte un cachet de simplicité assez ancienne, c'est la méfiance avec laquelle Elie accueille ses avances et la proposition qu'elle lui fait, moyennant un sauf-conduit, de combattre pour elle Lubien :

« Dame, çou dist Elies, ne sui pas a aprendre.
Salemons si prist feme, dont sovent me ramenbre :
Quatre jors se fist morte en son palais meesme,
Que onques ne crola ne puing ne pié ne menbre,
Puis en fist uns vasaus toute sa consienche.
Par la foi que vos doi, fole cose est de feme !
Certes, com plus le garde, donques le pert on senpre. »

On n'est pas assurément moins galant. L'histoire que rappelle ici le jeune homme ne s'est pas conservée en français, au moins sous sa première forme ; mais on en a des versions slaves et allemandes, et elle formait sans doute le sujet d'un de ces contes byzantins, d'origine orientale, qui ont eu tant de succès dans la littérature du moyen âge. La femme de Salomon réussit à tromper le plus sage des hommes. Elle feignit d'être morte, et résista à toutes les épreuves ; elle ne bougea même pas quand

1. Encore un personnage épique qui a dû être célèbre, et sur lequel nous n'avons que des allusions.

on lui coula de l'or fondu dans la main : on se décida enfin à la porter dans le tombeau, où son amant vint la reprendre [1].

Ce n'est pas la seule légende étrangère à l'épopée carolingienne que cite notre chanson. En voyant les exploits prodigieux de Bernard de Brusban, un païen s'écrie (v. 653) :

« Cis vieus est mervellos !
C'est Artus de Bertaigne ou Gavains ses nevos,
Ou Pilates d'enfer ou Mordrant l'aïros,
Qui manjuent les homes cinc ou quatre en un jor ! »

La *saga* donne ici, en ne restreignant pas l'éloge à Bernard : « Voilà un singulier peuple ! Ici est aujourd'hui venu le roi Arthur de Bretagne, et avec lui Gafer le fort et Margant l'irascible, et Golafre le furieux, qui mange cinq ou six hommes à un repas. » Le traducteur a pu méconnaître Gauvain et omettre Pilate ; mais il n'a pas ajouté Golafre, oublié dans le remaniement français, et dont le nom rappelle celui de plus d'un géant de nos poèmes. Quant à Mordrant, les éditeurs sont portés à reconnaître en lui Mordret, neveu d'Arthur ; mais ce personnage est ici présenté comme une sorte d'ogre, et la forme de son nom dans la *saga* fait croire que l'original portait *Morgant*, et qu'il s'agit peut-être là du prototype du fameux héros de Pulci. En tout cas, il est incontestable que la chanson, déjà dans sa première forme, faisait allusion aux prouesses d'Arthur de Bretagne, et cela n'a rien de surprenant, car cette première forme elle-même n'est sans doute pas antérieure au milieu du XII^e^ siècle.

On voit que les productions les moins antiques et les moins traditionnelles de notre épopée offrent encore à la critique intérêt et profit. En étudiant celle d'*Élie*, nous avons pu nous faire une idée des transformations constantes par lesquelles nos chansons ont passé sous les mains des remanieurs successifs ; nous avons vu comment, à la fin de la période vraiment épique, on composait de vrais romans en combinant des éléments empruntés aux anciennes gestes, et nous avons constaté

1. Voyez sur ce récit *Romania*, IX, 436-438 ; XIII, 442 [et ci-dessous, p. 313 sqq.].

que, même dans ces œuvres personnelles de jongleurs sans grande originalité, on rencontre des parties attrayantes ou curieuses. Il est inutile de dire que l'histoire de la langue, celle des mœurs et des idées, trouvent toujours à recueillir plus d'un renseignement dans ces compositions d'un caractère presque populaire, et qu'on doit désirer de les voir toutes mises à la disposition des savants, comme on peut espérer qu'elles le seront bientôt, grâce à la Société des anciens textes et à ceux qui suivent son exemple.

III

La chanson de *Daurel et Beton*, publiée par M. Paul Meyer, offre cet intérêt particulier qu'elle est écrite en langue d'oc. On sait combien nous avons peu de compositions provençales (pour employer un terme dont l'impropriété est excusée par l'usage établi et la commodité) qui appartiennent, pour le fond et pour la forme, à l'épopée nationale. Tous les critiques sont aujourd'hui d'accord pour reconnaître que la production épique, à l'époque ancienne, a dû être, au midi de la France, sinon aussi riche qu'au nord, du moins également spontanée et probablement assez abondante [1]. Les conditions de la naissance de l'épopée étaient les mêmes. Dans les deux pays l'établissement des Germains avait donné naissance à une classe dominante, essentiellement guerrière, et qui, même quand elle eut abandonné sa langue originaire pour adopter l'idiome roman, dut conserver le goût héréditaire pour les chants épiques célébrant les exploits des anciens héros ou les combats auxquels elle prenait part [2]. Dans les deux régions, à une époque où

1. M. Meyer (*Daurel*, p. II) dit qu'il n'y a « aucune raison de nier que le midi de la France ait possédé, comme le nord, bien qu'en nombre infiniment moindre, des chansons de geste ». On ne voit pas bien pourquoi ce nombre aurait été « infiniment moindre ».

2. Que l'origine de notre épopée nationale doive être cherchée dans les traditions et habitudes des Francs, Bourgondions, Goths, etc., c'est ce qu'a mis hors de doute le beau livre de M. Pio Rajna sur les *Origines de l'épopée française*.

leurs dialectes respectifs n'offraient pas encore de grandes différences, il s'était formé un vers rythmique qui, avec un nombre variable de syllabes, avait pour trait caractéristique d'être uni à un autre vers ou à plusieurs autres vers par l'homophonie de la dernière voyelle tonique. Dans les deux régions enfin, on avait employé de préférence pour le récit épique, chanté avec accompagnement musical, les vers de dix syllabes, réunis par l'assonance ou la rime en groupes qui d'abord sans doute avaient été égaux (strophes de trois, quatre, cinq vers), mais qui de bonne heure s'affranchirent de cette règle [1]. De ce dernier fait, qui suppose les autres, nous avons pour le Midi une preuve à peu près certaine dans le précieux fragment provençal sur Boèce, composé avant la fin du x[e] siècle : ce poème, malgré son sujet moral, est écrit dans la forme des chansons de geste, en courtes *laisses* décasyllabiques monorimes ; il emprunte au style épique plusieurs de ses formules, et leur identité avec celles des poèmes français montre combien la production épique différait peu au Nord et au Sud ; l'expression *rei emperador*, qu'il applique à Théodoric, ne peut provenir, comme Diez l'a remarqué il y a longtemps, que de l'épopée carolingienne, et montre par conséquent que cette épopée florissait dans le pays du poète. Une autre preuve analogue, bien que moins ancienne, nous est fournie par le poème sur *Alexandre le Grand*, composé dans un dialecte nettement méridional, au commencement du xii[e] siècle, et dont nous n'avons malheureusement que les cent cinq premiers vers : ce poème est en courtes *laisses* monorimes de vers non plus décasyllabiques, mais octosyllabiques (comme la chanson du *Roi Louis* en français) [2] ; on y retrouve

---

1. Sur ce point les savants ne sont pas d'accord. L'hypothèse indiquée ci-dessus n'est pas regardée comme établie, ni même comme vraisemblable, par MM. Paul Meyer (*Alexandre le Grand*, t. II, p. 110) et Pio Rajna ; M. Kristoffer Nyrop (*Storia dell' Epopea francese*, p. 378), sans se prononcer expressément sur ce point, semble admettre que les *laisses* régulières ont précédé les autres. Voyez, sur cette question, *Romania*, t. XIII, p. 619-620 [c.-r. par G. P. de P. Rajna, *Le Origini dell' epopea francese*]

2. Il faut signaler encore la *Vie de Sainte Foi*, du xii[e] siècle, dont Fauchet nous a seul conservé quelques vers, et qui, écrite sans doute dans l'Agenais,

plusieurs formules dont la provenance épique n'est pas douteuse. Dans l'*Alexandre* comme dans le *Boëce* l'assonance, forme assurément plus ancienne, est à peu près complètement remplacée par la rime ; on peut attribuer cette circonstance au fait que ces deux poèmes sont l'œuvre de clercs, qui ont imité les rimes de la poésie latine en honneur de leur temps ; mais si l'on considère que l'ensemble de la poésie provençale ne nous présente à peu près aucun exemple d'assonance, bien qu'elle se soit produite entre l'Espagne et la France du Nord, nous serons portés à conclure que de très bonne heure, au Midi, on trouva l'assonance insuffisante et on ajouta à l'homophonie de la dernière voyelle tonique du vers celle des consonnes qui la suivaient. Ainsi nous pouvons admettre avec vraisemblance que, aux X^e^ et XI^e^ siècles, il existait, dans les régions méridionales de la France, une poésie épique ayant la même forme que celle des régions septentrionales (sauf la rime substituée à l'assonance) et en partie au moins les mêmes sujets. Cette poésie épique a presque complètement péri, sous l'influence de causes que je n'ai pas ici à rechercher. Une tout autre question est de savoir si, dans l'épopée française, qui, du XI^e^ au XIV^e^ siècle, nous a laissé au contraire de nombreux monuments, il ne s'est pas conservé des restes de l'épopée provençale. Sur ce point les critiques ne sont pas d'accord, et plusieurs, parmi lesquels M. Paul Meyer occupe le premier rang, contestent absolument la survivance de poèmes méridionaux dans des poèmes français. Ce n'est pas le lieu de reprendre une discussion qui demanderait de longs éclaircissements, et dont tous les éléments ne sont pas encore réunis. Je me bornerai à faire remarquer que rien ne serait plus conforme à ce que nous savons du développement de l'épopée française que de lui attribuer l'annexion d'éléments appartenant originairement aux provinces méridionales. Dans la phase à laquelle remontent la plupart des monuments qui nous en sont parvenus, cette épopée est essentiellement cyclique : elle s'est formée, grâce au travail continu de plusieurs générations de rapsodes, en rappro-

---

présente la même forme que l'*Alexandre* et le *Roi Louis* [*Vie* retrouvée et publiée par M. J. Leite de Vasconcellos, *Romania*, XXXI, 177 sq.].

chant et englobant de petites épopées locales, provinciales, régionales [1]. Or la reprise du midi de la France et surtout la conquête de la Catalogne sur les musulmans ont dû, étant données les conditions indiquées plus haut, provoquer des chansons épiques en langue d'oc, et, d'autre part, un groupe considérable de chansons de geste françaises est consacré à ces exploits, accomplis sous Charles Martel, Charlemagne et Louis Ier. Il est tout simple que des héros et des récits propres aux chants provençaux aient été utilisés par les jongleurs français dans le grand travail cyclique qui s'est accompli au XIe et au XIIe siècle, et la différence de langue ne pouvait certainement être un obstacle. Peut-on prouver, ou au moins rendre très vraisemblable, la réalité d'une hypothèse aussi naturelle ? C'est le point sur lequel devra porter une discussion critique ; mais pour ma part je dois dire que je n'en doute pas plus aujourd'hui que lorsque, il y a plus de vingt ans, j'ai émis cette hypothèse, en l'appuyant par des arguments [2] dont je retrancherais aujourd'hui plus d'un, mais auxquels j'en ajouterais facilement d'autres [3].

Quoi qu'il en soit, le poème de *Daurel et Beton* ne pourra occuper dans cette discussion qu'une place subalterne. Il n'est

---

1. M. Léon Gautier, pour contester la vraisemblance de l'annexion à l'épopée française d'une matière empruntée à l'épopée provençale, allègue l'existence, dans cette épopée française, de cycles provinciaux ; mais c'est précisément le meilleur argument en faveur de l'opinion qu'il combat. Qui peut nier que chaque petit cycle provincial soit né et se soit développé d'abord dans la province à laquelle il appartient ?

2. Que des compositions écrites dans un dialecte méridional aient passé en français, c'est ce que prouve l'histoire du développement français de la légende d'Alexandre, étudiée par M. Meyer dans le beau livre qu'il vient de publier. A la base de tout ce développement est le poème d'Albéric, restitué par le savant critique à la partie méridionale du Dauphiné, c'est-à-dire au domaine de la langue d'oc. — La question est plus compliquée pour *Girard de Roussillon*, mais aboutit à des conclusions analogues.

3. On peut voir un résumé de la discussion dans le livre, cité plus haut, de M. Nyrop (p. 148-157). Notons ici une erreur du traducteur italien. A propos de *Daurel et Beton*, l'auteur dit que ce poème ne peut soutenir l'hypothèse provençale, et non pas que cette hypothèse ne peut se soutenir.

pas vrai, ainsi qu'on a pu le croire d'abord, qu'il soit, comme le *Ferabras*, le simple calque provençalisé d'un poème français : M. Meyer a parfaitement démontré qu'il a été composé originairement en langue d'oc ; mais il a également raison de voir dans la chanson provençale une imitation des chansons françaises. A l'époque où *Daurel* a été écrit, l'épopée provençale avait déjà presque péri ; dans le Midi, où le goût des récits épiques était cependant toujours très vif, au moins dans les milieux aristocratiques, on le satisfaisait presque exclusivement avec les œuvres françaises, soit qu'on les lût ou les entendît dans leur forme native, soit qu'on les provençalisât plus ou moins grossièrement. L'auteur de *Daurel*, sans doute un jongleur errant, était tout imbu des récits et des formules des chansons de geste françaises ; il a essayé de *trouver* dans sa langue en les imitant, et non sans se faciliter la fabrication de ses laisses monorimes en y admettant des formes françaises ou qu'il croyait telles. Est-ce à dire que rien ne distingue son œuvre d'une chanson purement française et que, soit dans l'allure générale et la composition, soit dans le style et les détails, on ne puisse relever des traits qui indiquent un milieu particulier et peut-être des traditions, des habitudes propres ? C'est une question que l'on peut poser, mais à laquelle il est à peu près impossible de répondre, les points de comparaison faisant défaut du côté provençal autant qu'ils sont abondants du côté français. On peut cependant faire quelques remarques à ce sujet ; mais d'abord donnons une idée du poème qui les suggère.

Ce poème a été composé au XII^e^ siècle, car le troubadour catalan Guiraut de Cabrera, dans une pièce qui paraît avoir été écrite aux environs de l'an 1200 [1], énumérant tout ce qu'un jongleur doit savoir et ce que, selon lui, son jongleur Cabra ne sait pas, lui dit :

Ja de Mauran
Om not deman
Ni de Daurel ni de Beton.

1. La date de cette pièce avait été assignée à 1170 par le regretté Milá y Fontanals ; M. P. Meyer est porté à la faire descendre beaucoup plus bas. Il serait d'une haute importance pour l'histoire littéraire de dater avec précision cette riche énumération de poèmes narratifs connus en Catalogne. Je suis porté à l'attribuer en tout cas à la fin du XII^e^ siècle [cf. ci-dessous, p. 221, n. 3].

Guiraut a-t-il connu l'ouvrage tel que nous l'avons, ou ne possédons-nous qu'un remaniement dans le manuscrit unique, datant du milieu du XIV^e^ siècle et très mauvais, qui nous l'a conservé ? On se le demande d'autant plus naturellement que ce texte présente une circonstance particulière. Le début (135 vers) est en alexandrins, le reste, ou du moins ce qui reste, car le poème est incomplet, en décasyllabes ; mais parmi ces décasyllabes on rencontre souvent des alexandrins, que l'éditeur a le plus souvent, et sans beaucoup de peine, ramenés à dix syllabes en retranchant deux syllabes du premier hémistiche. « Trois hypothèses, dit M. Meyer, sont possibles : 1° le poème a été commencé en alexandrins et continué en vers décasyllabiques ; 2° le poème a été tout entier écrit en alexandrins ; 3° le poème a été tout entier écrit en vers de dix syllabes. » M. Meyer rejette ensuite avec raison la première hypothèse, et adopte la troisième. « La seconde, dit-il, ne figure ici que pour la symétrie. Il est tout à fait invraisemblable qu'on ait mis en vers de dix syllabes un poème en alexandrins; l'inverse est, au contraire, fréquent. » Mais un caprice individuel, la plus grande commodité d'un jongleur ou même d'un copiste, aura bien pu amener exceptionnellement une modification qui, étant donnée la forme lâche et banale des vers de ces poèmes de basse époque, n'offrait aucune difficulté. M. Meyer tire un argument de la facilité avec laquelle la plupart des alexandrins du début se laissent ramener à la forme décasyllabique ; cette facilité existait aussi bien pour un remanieur ancien que pour un moderne critique. D'ailleurs je ne trouve pas que les neuf vers ainsi réduits par M. Meyer aient gagné à cette opération, et il serait assez malaisé d'y soumettre le dixième et beaucoup des suivants. Parmi ceux qui sont épars dans la suite, j'en vois plusieurs qu'il me paraît fort difficile de diminuer de deux syllabes, et ce sont surtout ceux-là qui me porteraient à admettre plutôt l'hypothèse d'une première rédaction en alexandrins. Comment en effet s'expliquer la présence de ces alexandrins au milieu des décasyllabes, si on suppose, avec l'éditeur, « qu'un copiste aura entrepris de mettre le poème en alexandrins, et n'aura pas tardé à se lasser de cette besogne » ? Les vers de douze syllabes, à l'époque de la composition du poème, étaient certainement aussi usités que ceux

de dix. Quoi qu'il en soit, cette revision, si elle a eu lieu, n'a atteint l'ouvrage que tout à fait à la surface, et je pense avec M. Meyer qu'il n'y a rien dans le poème « qui offre d'une manière décisive le caractère d'un remaniement ».

Le sujet de *Daurel et Beton* est banal dans son ensemble et original en un trait caractéristique. Le duc Bovon d'Antone est tué en trahison par son « compagnon » Gui d'Aspremont, amoureux de sa femme Ermenjard, sœur de Charlemagne. Malgré les soupçons trop justifiés d'Ermenjard, Charlemagne, acheté par les présents de Gui, lui donne le fief et la veuve de Bovon. Gui ne sera tranquille que s'il fait périr Beton, le fils qui vient de naître à Bovon ; il essaie de s'en emparer. La duchesse fait transporter l'enfant dans un asile où il est découvert ; mais un fidèle vassal du duc, Daurel, le dérobe à Gui et, contraint de le livrer, donne en sa place son propre fils, dont le traître, à la vue du père, écrase la tête sur un pilier. Transporté par son ami dévoué dans un pays lointain, Beton y est élevé à la cour du roi ; arrivé à l'adolescence, il efface tous ceux de son âge en beauté, en prouesse et en qualités de tout genre. Il apprend de celui qui l'a sauvé sa véritable origine, revient en France, punit le meurtrier de son père, console sa mère, qui n'a jamais accepté le sort qu'on lui a imposé, récompense Daurel, autant que cela peut se faire, de son sublime dévouement, et demande à Charlemagne réparation de ses torts. Notre manuscrit s'arrête là : que l'empereur se réconciliât avec son neveu sans guerre ou après une guerre, le récit finissait à coup sûr en nous montrant Beton jouissant, avec sa femme, fille du roi chez lequel il a été élevé, des terres et des honneurs du père qu'il a vengé.

Les éléments de ce récit se retrouvent à peu près tous ailleurs. Le jeune homme inconnu qui, chassé par un malheur quelconque de son pays, grandit à la cour d'un roi étranger, s'y distingue par ses exploits, se fait aimer de la fille du roi [1], et revient, d'ordinaire avec l'aide de ce roi, tirer vengeance de ses ennemis, est un thème fréquent dans notre épopée : nous

1. Ce côté du récit est à peine indiqué dans *Beton*, rédaction presque toujours hâtive et écourtée des thèmes antérieurs.

le trouvons dans *Mainet*, dans *Jourdain de Blaie*, dans *Orson de Beauvais*, dans *Bovon de Hanstone*, dans le poème tout saxon de *Horn*; il rappelle les aventures prêtées à Childéric par les légendes franques et remonte bien probablement au vieux fond de l'épopée germanique. Dans *Bovon de Hanstone*, dans *Jourdain de Blaie*, comme dans *Beton*, ce jeune héros est le fils d'un père assassiné par un traître ; dans *Bovon de Hanstone* comme dans *Beton*, ce traître a en outre épousé la mère du héros. Mais dans *Bovon* c'est avec la complicité de la mère que le père a été tué, et le fils joue le rôle d'Oreste en face d'Égisthe et de Clytemnestre, tandis que dans *Beton* la mère est innocente et n'a épousé le traître que malgré elle. Il en est de même dans le poème encore inédit d'*Orson de Beauvais* [1], si ce n'est que le traître, au lieu de tuer Orson, l'a vendu aux Sarrasins ; mais il y a ce rapport en plus qu'il est, comme dans *Beton*, le compagnon de celui qu'il trahit. L'empereur se montre aussi vénal, et dans les mêmes circonstances, dans bien des poèmes, et tout particulièrement dans *Jourdain de Blaie* et *Orson de Beauvais*. Le trait sublime et presque surhumain de la substitution, par un vassal dévoué, de son propre fils au fils de son seigneur pour être mis à mort par son ennemi se retrouve dans *Jourdain de Blaie*; M. P. Meyer signale une allusion qui porterait à croire qu'il en a existé une autre version dans notre épopée. Un tel dévouement n'a pu être imaginé que dans un milieu où les liens de fidélité personnelle primaient tout, même les liens du sang, et je ne doute pas que cette histoire, qui excite chez nous plus d'horreur que d'admiration, ne soit d'inspiration germanique. Il est à remarquer que des conditions pareilles produisent les mêmes sentiments : on sait qu'une légende analogue se retrouve dans les annales du Céleste Empire, et que Voltaire a tiré sa tragédie de *l'Orphelin de la Chine* d'une pièce chinoise sur ce sujet [2].

---

1. Ce poème, dont l'unique manuscrit se trouve à Cheltenham, sera prochainement publié pour la Société des anciens textes [*Orson de Beauvais, chanson de geste du XII^e siècle*, publiée d'après le manuscrit unique de Cheltenham, par Gaston Paris (*Société des anciens textes français*), 1899.]

2. Le rapport de notre chanson avec celle de *Bovon de Hanstone* est assez

Mais il y a dans notre chanson, avons-nous dit, un trait tout particulier : c'est le choix fait d'un jongleur pour accomplir cet acte d'incomparable dévouement. « *Daurel et Beton*, dit excellemment M. P. Meyer, est proprement la glorification du jongleur. Dès la première fois que Daurel se présente à Beuve, il reçoit en don un palefroi, et peu après c'est un château situé sur la mer et pourvu d'un port qui lui est donné. Mais Beuve sera amplement récompensé de sa libéralité ; s'il est le modèle des seigneurs, Daurel se montre le plus accompli des vassaux ; son dévouement est sans bornes, puisqu'il sacrifie son propre fils pour sauver le fils de son maître, et les ressources de son esprit sont illimitées. Il se consacre tout entier à son jeune seigneur, il dirige son éducation, et lorsque le moment est arrivé de tirer vengeance du traître et de lui reprendre l'héritage qu'il a usurpé, c'est encore Daurel qui prépare tout et qui, par l'habileté de ses combinaisons, assure le succès final. Et cependant l'auteur n'est pas un novateur, un révolutionnaire, comme nous dirions maintenant : il ne s'écarte pas des idées de son temps ; il reste persuadé que la noblesse des sentiments est indissolublement liée à la noblesse de la naissance [1].... Chacun

---

singulier. L'auteur connaissait cette dernière, car il lui emprunte le nom du père de Beton, et il l'imite dans la conduite générale du récit ; mais d'autre part il la contredit gravement, non seulement en plaçant « Antona » dans le midi de la France et non sur la Meuse (voyez P. Meyer, p. XXIX) ou en Angleterre, mais en faisant épouser à Bovon la sœur de Charlemagne au lieu de Josiane, la fille du roi Ermin, et en faisant mourir Bovon tout autrement, en sorte que son Bovo d'Antona n'a en réalité que le nom de commun avec le héros des poèmes français. Il est probable que l'auteur de *Daurel* avait entendu raconter assez en gros l'histoire de Bovon, qu'il a suivie en la complétant à l'aide d'autres réminiscences, et peut-être a-t-il cru lui-même que les aventures qu'il redisait étaient arrivées non à Bovon, mais à son fils. Le nom assez étrange d'*Erimena*, la fille de l'*amirat* de Babylone, qu'épouse Beton, semble provenir de celui du roi Ermin, père de Josiane. Mais on ne peut dire, avec M. Nyrop, que *Daurel et Beton* soit une « continuation » de *Bovon*, puisque l'auteur ignore les faits les plus essentiels de l'histoire de ce dernier.

1. Ou plutôt une certaine catégorie de sentiments et de manières qui constituent proprement la *courtoisie*, car on ne peut contester à Daurel, si courageux et si dévoué, la noblesse des sentiments.

des actes du jeune Beton, quand il est à la cour du roi de Babylone, trahit son origine, et, à mainte reprise, l'émir sarrasin s'écrie, émerveillé : « Il n'est pas possible que cet enfant soit fils « d'un jongleur ! » jusqu'au jour où l'événement vient justifier ses soupçons. C'est ainsi que l'auteur a su exalter le personnage du jongleur tout en le maintenant dans son rôle. Quel exemple plus encourageant pouvait-il proposer à la libéralité des seigneurs devant lesquels il récitait *Daurel et Beton* ? »

L'homme qui recommandait si habilement à la bienveillance des grands le caractère d'un jongleur était sûrement, M. Meyer le dit aussi, jongleur lui-même. Il est donc intéressant de recueillir dans son poème les traits par lesquels il peint son héros, et qui sont évidemment conformes à la réalité. On a souvent voulu distinguer entre les trouveurs et les jongleurs, ceux-ci étant bien inférieurs à ceux-là ; parmi les jongleurs eux-mêmes, on a mis à part ceux qui chantaient des chansons de geste ou autres, ceux qui jouaient des instruments, ceux qui faisaient simplement des tours de force ou de souplesse. Ces distinctions sont quelquefois fondées, et dans le Midi notamment il est sûr que des seigneurs, qui étaient poètes, avaient à leurs gages des jongleurs qui exécutaient leurs œuvres. Mais nous voyons Daurel, et derrière lui, naturellement, l'auteur du poème, réunir tous ces divers talents en lui seul. Dès le début il se présente au duc Bovon en jouant du violon (v. 79), et souvent par la suite il manie cet instrument (85, 169, 1074, 1180, 1209), ainsi que la harpe (84, 1074, 1208) ; il chante des *lais d'amour* (1180), des chansons de geste (1943) ; mais il sait lui-même *trouver* (85), et il le prouve en composant sur la trahison de Gui, le meurtrier de son seigneur, une chanson épique qu'il vient chanter lui-même à la table du traître, provoquant ainsi le tumulte qui se termine par la mort de Gui (v. 1943). Beton, élevé par Daurel à la fois dans son art et dans la profession plus noble de chevalier, sait également :

> ...gen violar,
> Tocar citola e ricamen arpar,
> E cansos dire, de se mezis trobar (v. 1419-1421) [1].

1. Cf. encore les vers 1473, 1498, 1505, 1576.

Mais, malgré ces talents relevés, Daurel n'en exécute pas moins les tours des jongleurs « de corps » ; il connaît tous leurs « jeux », et, après avoir charmé l'*amirat* de Babylone avec sa harpe et sa *viola*, il « sauta e tomba » de façon que « tuh s'en son alegratz » (v. 1210). Les gens du moyen âge prenaient, comme on sait, un plaisir extrême à voir faire des culbutes (c'est proprement le sens de « tomber »), et certains jongleurs, comme le héros du charmant conte du *Tumbeor Nostre Dame*, n'avaient pas d'autre spécialité. Les femmes se livraient aussi à cet exercice : il y avait des *tumberesses* comme des *tumbeors*, et dans notre poème même, nous voyons la femme de Daurel, cette mère héroïque qui prend l'initiative de sacrifier son propre fils pour sauver le jeune Beton, et qui plus tard, après avoir suivi des yeux son époux qui s'en va, se donne la mort en se jetant du haut de la tour ; nous voyons, dis-je, Béatrix représentée dans cette posture étrange :

E Daurel vieula, ela pres a tombar (v. 204) [1].

Pour sa peine, le jongleur reçoit de riches cadeaux, que l'auteur de *Daurel* n'a garde d'oublier : un palefroi de Bovon, un destrier de Charlemagne. Ces largesses ne dépassent pas la vraisemblance et les usages connus ; mais quand Bovon, sans aucune raison particulière, donne à Daurel un château, c'est-à-dire une ville forte, avec un port, il y a là une exagération visible, qui s'explique par le fait que le rôle attribué dans notre poème à un jongleur était rempli, dans les récits qu'a suivis l'auteur de ce poème, par un vassal de condition chevaleresque : nous voyons en effet, à deux reprises, Gui venir mettre le siège devant le château de Daurel, d'abord pour s'emparer de l'enfant qu'il veut faire périr, puis pour se venger de ceux qui le lui ont soustrait.

---

1. L'idée des culbutes est si bien associée, dans la pensée générale du moyen âge, à celle de la profession de jongleur que Beton, parlant en fils de jongleur, dit à un ennemi qu'il vient de renverser :

...Bon sap car et tumbatz,
Que ab joglar vos estes encontratz.
(V. 1751-2 ; cf. v. 1764.)

Tel est le poème de *Daurel et Beton*. Si maintenant nous arrivons à la question que nous nous étions posée avant d'en présenter le résumé, nous pourrons seulement dire que, tant dans l'allure générale du récit que dans les détails, à côté des ressemblances frappantes avec les chansons de geste françaises, on peut relever certaines différences. L'auteur, disons-le tout de suite, n'est doué d'aucun talent particulier ; il emploie assez gauchement les données qu'il emprunte, il motive mal, il force certains traits et en esquisse d'autres trop sommairement. Nourri de poèmes français, il les a copiés, soit consciemment soit à son insu, quand il a essayé, comme Daurel, de *trouver* à son tour. Toutefois il me semble qu'on goûte dans son œuvre une saveur particulière, qui ne lui est sans doute pas personnelle, qui fait plutôt l'effet d'un goût de terroir. Les guerres ne l'intéressent pas : après nous avoir annoncé l'invasion du pays de l'*amirat* par le terrible Gormon, ce qui donne occasion à Beton d'accomplir ses premières prouesses, il oublie tout à fait cette guerre, tandis qu'un événement analogue joue un rôle capital dans *Bovon de Hanstone*, *Jourdain de Blaie* et *Orson de Beauvais*. Il néglige également les amours de Beton et de la fille de l'*amirat* si complaisamment décrites dans les poèmes qu'il imite. En revanche il se plaît aux dialogues et aux peintures de genre, souvent heureuses ou originales : voyez, par exemple, le petit tableau de la visite faite par un pêcheur à la nourrice de Beton, la scène où Daurel joue de la *viola* pour calmer l'enfant qui pleure dans la barque où il l'emmène, celle où Beton chante devant la jeune princesse sarrasine, etc. Je sais bien qu'on trouverait sans peine des passages semblables dans nos chansons de geste, mais l'auteur de *Daurel* s'y complaît, s'y arrête, lui qui d'ordinaire est si pressé, y montre une certaine grâce qu'on ne rencontre pas souvent dans les poèmes de ce genre. Pour les formules toutes faites, beaucoup assurément viennent du français ; mais d'autres en rappellent de pareilles dans *Girard de Roussillon*, dans *Aigar et Maurin*, poème tout provençal, dont nous n'avons malheureusement qu'un fragment. Il est bien vraisemblable en effet qu'un jongleur méridional n'aura pas suivi uniquement des modèles du Nord. En tout cas, l'existence de son poème suffit à prouver qu'au XII^e^ siècle les gens du Midi n'étaient pas réduits, quand ils voulaient entendre chanter des chansons de geste, à

les entendre en français et la présence de ce poème, ainsi que d'autres, dans l'énumération de Guiraut de Cabrera doit empêcher d'affirmer, comme on l'a fait, que les allusions des troubadours à des récits épiques se rapportent toujours à des compositions françaises.

Ce spécimen si curieux des imitations faites dans le Midi de nos chansons de geste nous a été conservé, comme je l'ai dit, dans un seul manuscrit, appartenant à M. Alfred Firmin Didot, qui a bien voulu le mettre à la disposition de la Société des anciens textes [1]. Outre notre poème, ce manuscrit contient de nombreuses pièces provençales, que M. P. Meyer a étudiées et en partie imprimées dans un précieux appendice, et un fort intéressant *Mystère de la Passion*, qui sera publié pour la Société. Le manuscrit a été éxécuté peu avant 1345, sauf *Daurel*, qui est de quelques années postérieur au reste. M. Meyer a examiné avec beaucoup de soin les traits fort caractéristiques de la graphie du scribe auquel nous le devons, et il a montré que le scribe devait vivre dans le département du Tarn : probablement, d'après une note du manuscrit, dans la commune d'Arifat. Quant à l'auteur du poème, rien ne permet de déterminer avec précision la contrée à laquelle il appartenait, mais il est probable qu'elle n'était pas fort éloignée de la région où le manuscrit a été exécuté ; on peut avec vraisemblance la chercher entre Poitiers, Agen et Bordeaux.

L'édition de ce texte, fort défiguré par le copiste, offrait des difficultés que M. Meyer a, cela va sans dire, parfaitement surmontées. L'*Introduction* contient des remarques importantes sur les singuliers phénomènes d'hybridisme linguistique que présentent, à un degré plus ou moins grand et avec des nuances diverses, plusieurs produits de la poésie provençale influencés par la poésie française. Un glossaire riche et détaillé complète la publication et rend le texte accessible et intelligible à tous.

---

1. Depuis lors, M. Didot, poussant plus loin la libéralité, a fait don de ce manuscrit à la Bibliothèque nationale [B. Nat., Nouv. acq. fr. 4232].

IV

La chanson de *Raoul de Cambrai*, publiée pour la seconde fois par MM. Paul Meyer et Auguste Longnon, est depuis longtemps, et à bon droit, célèbre. Malgré les altérations de tout genre qu'elle a subies dans le cours des temps pour arriver à la forme qu'elle a revêtue vers la fin du XII^e^ siècle ou le commencement du XIII^e^, altérations sans lesquelles nous ne la posséderions sans doute pas, elle nous offre encore l'écho le plus fidèle et le plus vivant qui soit parvenu jusqu'à nous de ce qu'a dû être l'épopée féodale au X^e^ siècle. Les éditeurs, avec un savoir et une critique que leurs noms suffisent à garantir, en ont établi le fondement historique, qui, par une bonne fortune assez rare, est sûrement reconnaissable ; ils ont, en groupant et commentant les allusions diverses qui vont du XI^e^ siècle [1] à la fin du XII^e^, suivi autant que possible les transformations de l'œuvre primitive ; ils ont déterminé par l'étude des rimes et assonances la patrie du poème (Picardie) ; ils ont donné un texte très supérieur à celui de la première édition, et aussi satisfaisant qu'on pouvait l'établir avec les ressources insuffisantes que l'on possède, et qu'ils ont pu d'ailleurs augmenter d'une manière inespérée [2] ; ils y ont joint un copieux glossaire et une table des noms propres, avec explications, qui leur a demandé beaucoup de travail et rend les plus grands services ; en un mot, ils se sont acquittés de leur tâche d'une façon supérieure : il suffit de le dire une fois pour toutes, et il

---

1. La plus intéressante, véritable analyse de la chanson de geste telle qu'elle existait alors, est dans la chronique monastique de Waulsort (province de Namur) rédigée à la fin du XI^e^ siècle. L'utilisation de ce texte important, qui était resté jusqu'à eux inaperçu dans le *Spicilegium* de d'Achery, est un des meilleurs titres des éditeurs à la reconnaissance du public savant.

2. On n'a qu'un manuscrit, de la fin du XIII^e^ siècle, écrit par deux copistes, l'un et l'autre hâtifs et négligents ; en outre il est défectueux au commencement. Les éditeurs ont découvert, dans un cahier écrit par le président Fauchet, la copie d'environ deux cent cinquante vers, appartenant à différents endroits du poème, pris sur un autre manuscrit, aujourd'hui perdu, et ils ont su tirer le meilleur parti de cette heureuse trouvaille.

n'y a guère lieu à faire sur leur œuvre commune d'observations de détail [1]. Me servant des faits qu'ils ont rassemblés et des vues qu'ils ont exprimées dans leur savante et concise introduction, je voudrais seulement présenter à mon tour quelques réflexions sur ce poème, si frappant et curieux à tant de titres, et dont la publication peut se placer au premier rang parmi celles dont la Société des anciens textes a le droit d'être fière.

On a reconnu depuis longtemps que le poème de *Raoul de Cambrai*, tel qu'il nous est parvenu, n'est pas homogène, et comprend des morceaux qui diffèrent de date et de style [2].

---

1. Voici quelques menues remarques sur le texte : v. 111, je ne suppléerais pas *tex onnor*, le mot *onnor* étant féminin, mais plutôt *tex consex*, qui convient d'ailleurs mieux comme sens ; v. 333, je suppléerais *qu'en lit* et non *que il* ; v. 514, lisez *nel* pour *le* ; v. 1681, *toi* n'est guère compréhensible, on pourrait lire *roi* ; v. 2687, lisez *hom[e]* ; le v. 2871 n'a pas besoin de correction : *le blasme* signifie ici la mutilation que vient de subir Ernaud ; v. 3824, *s'i* lisez *si (ci)* ; v. 4059, *metrai*, lisez *me trai[e]* ; v. 5180, *pitié*, il faut pour la rime corriger *pitez* ; v. 5518, *çaigne*, lisez *taigne* ; v. 6598, au lieu de *m'ait* suppléez *plaist*, *m'aït* faisant deux syllabes ; v. 7186, le mot peu lisible qui commence le vers est sûrement *Dame* et non *De* ; au vers suivant lisez *avuecques* pour *avuec* ; v. 7319, lisez *sires* pour *sire* ; v. 7557 et 8525, on ne peut admettre *eslecier* : *quis* pour *que les*, proposé par les éditeurs, permet au second vers de rétablir *esleecier* ; au premier, supprimez *le* avant *fol* ; le vers 7609 est à bon droit suspecté par les éditeurs : il me paraît très plausible de lire *Diex nous donra espoir un autre fil* ; après le vers 8231, il faut admettre une lacune : le vers suivant se rapporte à Bernier et non à Guerri. Les mots sont parfois mal coupés ; ainsi les verbes *enmener*, *enporter*, *enlever*, n'existent pas en ancien français : il faut lire *en mener*, *en porter*, *en lever* ; v. 3657, lisez *s'amie*, v. 6009 et 6115, *m'amie*, au lieu de *sa mie*, *ma mie* ; v. 6975, *nen* au lieu de *n'en*. L'usage des éditeurs de ne pas compléter les noms propres marqués par de simples initiales est fort incommode (notamment pour le *B.*, qui représente tantôt *Bernier*, tantôt *Berneçon*, le *G.*, qui représente tantôt *Gautier*, tantôt *Gautelet*, et qui en outre désigne parfois *Guerri*), et l'on n'en voit pas le motif : pourquoi traiter ces abréviations autrement que les autres ? La ponctuation, généralement excellente, pourrait çà et là être améliorée (sans parler d'évidentes fautes d'impression), par exemple aux vers 644-645, 670, 877, 1376, 8231.

2. On peut voir notamment ce que dit à ce sujet M. Paulin Paris dans la notice sur *Raoul de Cambrai*, insérée au tome XXII de *l'Histoire littéraire de la France*.

MM. Meyer et Longnon ont précisé davantage, en constatant que le texte donné par l'unique manuscrit se divise en deux parties, nettement distinguées par le fait que la première (v. 1-5555) est en rimes, la seconde (v. 5556-8726) en assonances. Contrairement à ce qu'on attendrait, c'est la partie rimée ou au moins la première partie de cette partie qui est la plus ancienne, comme fond s'entend, qui représente seule le vieux poème primitif ; le reste n'est qu'une continuation postérieure et, à ce qu'il semble, de pure invention. Toutes les allusions qu'on rencontre se rapportent uniquement à la partie rimée ; un manuscrit, perdu aujourd'hui, vu par Fauchet, ne contenait que celle-là. Laissant donc de côté la seconde partie, sur laquelle je reviendrai plus tard, je ne m'occuperai pour le moment que de l'ancien poème, tel qu'il nous apparaît, « renouvelé », dans la version rimée.

La forme de ce renouvellement est loin d'être bonne. Le rimeur s'est rendu la tâche facile, d'une part en se contentant de rimes souvent insuffisantes (ce qui ne peut nous déplaire, puisque dans ce cas il a dû garder la forme antérieure), d'autre part en multipliant, plus peut-être qu'aucun de ses pareils, les formules toutes faites, les expressions banales, les locutions impropres et obscures, les hémistiches de remplissage. En outre, il ne pouvait plus bien se représenter le milieu matériel et moral où se meuvent les personnages et les événements du récit ; il a dû très souvent altérer, abréger, amplifier son original par inintelligence ou par caprice. Enfin cet original lui-même ne méritait ce titre que d'une manière bien relative. Depuis le milieu du x^e^ siècle jusqu'au commencement du xii^e^, où l'on peut sans doute faire remonter la forme en assonances que notre remanieur a mise en rimes, la chanson a subi bien des modifications entre les mains des jongleurs : on le présume à bon droit, *a priori*, et on en a la preuve positive grâce au précieux résumé qu'une chronique de la fin du xi^e^ siècle nous a donné d'un poème sur Raoul assez différent du nôtre et plus rapproché de l'histoire telle que nous la connaissons. Malgré ces conditions défavorables, la puissance épique du sujet, l'inspiration héroïque et barbare de la première chanson ont dominé ceux qui l'ont successivement accommodée aux goûts de leur temps et de leur public, et, sous les repeints hésitants, grossiers

et maladroits de l'image que nous avons sous les yeux, on peut encore entrevoir les traits simples, hardis, grandioses, l'emportement, la brusquerie, la passion ardente, la beauté farouche de la fresque primitive. Donnons, en ne nous attachant qu'à l'essentiel et en mettant en relief les lignes maîtresses de la composition, trop souvent noyées ici au milieu d'insignifiants détails, une idée de ce poème, d'une si haute valeur historique.

Raoul Taillefer, comte de Cambrai, est mort, laissant sa femme Aalais, sœur du roi de France Louis (c'est Louis d'Outremer), enceinte d'un fils qui, à sa naissance, est appelé Raoul, comme son père. Le roi donne les fiefs de son beau-frère à un de ses barons, le Manceau Gibouin, en engageant sa sœur à l'épouser, et en stipulant d'ailleurs que, pour le Cambraisis propre, Gibouin n'en aura que la garde jusqu'à ce que Raoul soit d'âge [1]. Aalais se refuse avec indignation « à faire coucher le mâtin dans le lit du lévrier », et reste veuve, élevant son fils avec l'aide de Guerri le Sor [2], comte d'Arras, frère de son mari. Devenu homme, Raoul, qui a de bonne heure été mené à la cour du roi son oncle, réclame tous les fiefs de son père. Le roi refuse, mais lui promet le premier fief qui sera vacant. Bientôt après, Herbert, comte de Vermandois, étant mort, Raoul, bien qu'Herbert laisse quatre fils déjà hommes faits, exige du roi l'investiture du Vermandois et se prépare aussitôt à l'envahir. Ici se place un des épisodes vraiment épiques du récit. Aalais, qui a tout sacrifié à son fils, l'adjure de ne pas entreprendre une guerre injuste contre les fils d'un homme qui était l'ami de son père. Raoul la renvoie dédaigneusement à « ses chambres ». Alors Aalais lui rappelle tout ce qu'elle a

---

1. Rien n'est moins clair dans le poème (sans même parler des lacunes du manuscrit) que tout cet exposé. Aalais est sœur de Louis (ce qui paraît conforme à l'histoire), et en même temps elle appartient au lignage de Lavardin, et c'est à ce titre qu'elle possède le Cambraisis. Gibouin semble, à plusieurs reprises, être mis en possession du Cambraisis, et cependant Raoul est évidemment maître de Cambrai. Avait-il la ville et Gibouin le pays ? Guerri menace beaucoup Gibouin, et ne fait rien contre lui, etc. Il est visible que le remanieur ne comprenait pas grand'chose à tout cela.

2. *Sor* (français moderne *saur*) veut dire « blond ardent ».

fait pour lui, et courroucée de son fol entêtement, finit par le maudire : « Puisque tu veux aller revendiquer une terre où tu n'as aucun droit, et que pour moi tu ne veux pas y renoncer, que Dieu ne te ramène pas sain et sauf ! » La malédiction une fois lancée, elle la regrette amèrement et passe ses jours dans l'angoisse ; mais l'effet n'en peut plus être arrêté, et dès lors une destinée fatale est suspendue sur la tête de Raoul. C'est ainsi, quoique avec des circonstances merveilleuses qui manquent ici, que la mère de Méléagre, dans l'épopée grecque, voue à la mort son propre fils [1].

Cependant Raoul rassemble ses hommes et entre en Vermandois. Il arrive à l'improviste à Origni (canton de Ribemont, arrondissement de Saint-Quentin), où les fils d'Herbert avaient fondé un monastère de femmes. Raoul, pour courroucer les adversaires qu'il hait à mort sans cependant qu'ils lui aient rien fait, donne l'ordre de planter sa tente au milieu du moutier : « Attachez mes chevaux aux colonnes [2], abritez mes sommiers sous les porches ; mes éperviers percheront sur les croix. Faites devant l'autel un lit où je coucherai, appuyé au crucifix ; les nonnes seront données à mes écuyers. » La *desmesure* s'est emparée de lui, sans doute déjà sous l'influence de la malédiction maternelle. Ses gens n'osent exécuter ses ordres ; son oncle lui-même, ce Guerri le Sor, que nous verrons ailleurs si violent, recule devant de tels excès. Raoul consent à retirer ses ordres ; il campe dans les prés devant les palissades d'Origni, et même, après un entretien avec l'abbesse Marsent, il lui promet de respecter et le couvent et le « bourg » qui l'entoure. Mais des ribauds du camp de Raoul, ayant voulu piller, sont tués par les bourgeois ; un d'entre eux échappe et vient se plaindre à son maître, qui se lève furieux, fait armer ses hommes, brise la

---

1. Dans le poème plus ancien que paraissent avoir connu l'auteur de la chronique de Waulsort et celui de la première partie du poème sur la croisade d'Albigeois, il y avait une autre scène violente entre la mère et son fils. Raoul ayant brûlé Saint-Quentin (cet épisode a disparu), sa mère lui en faisait de vifs reproches, et il s'emportait presque jusqu'à la frapper.

2. Je supplée ce vers, qui n'est pas dans le manuscrit ; le suivant parle des « sommiers » ; il faut bien que les « destriers » aient aussi leur place.

première enceinte palissadée, et, voyant les habitants se défendre derrière les murs, fait mettre le feu au bourg. Le bourg est bientôt en flammes, le couvent aussi; les cent nonnes réfugiées dans l'église y sont toutes brûlées. Pour comble d'horreur, c'est le vendredi saint que cela se passe. Raoul revient à sa tente, et dit à son sénéchal : « Sers-nous à manger des paons rôtis, des cygnes au poivre et de la venaison, et que tous en aient à cœur joie ! » Le sénéchal se signe : « Avez-vous renié la chrétienté ? On doit jeûner en ce jour solennel, et nous qui venons de faire tant de mal, de violer une église, de brûler des nonnes, vous voulez nous faire encore offenser Dieu ? — Bah ! dit Raoul, pourquoi ces bourgeois m'ont-ils courroucé ? Ils m'ont tué deux hommes ; c'est justice qu'ils l'aient payé cher. Mais il est vrai que j'avais oublié le carême. » Et, renonçant à manger, il demande des échecs, et se met à jouer, le cœur encore tout gonflé de colère. Il est impossible d'imaginer des scènes plus caractéristiques et qui nous reportent mieux aux temps effroyables de la féodalité naissante. On voit que le seul frein qui puisse être apporté aux férocités et aux convoitises est le frein de la religion, et l'on voit aussi combien ce frein est peu puissant. Le pouvoir de la religion, encore est-il méconnu sans cesse, semble se limiter aux commandements de l'Église et laisser hors de son domaine les commandements de Dieu.

Mais l'incendie d'Origni devait avoir de terribles conséquences pour Raoul. Son ami le plus cher, qu'il avait fait élever avec lui, mené à la cour de France et armé chevalier, était le jeune Bernier, fils naturel d'Ybert de Ribemont, l'un des fils d'Herbert [1]. Depuis que Raoul avait prétendu sur l'héritage de son père et de ses oncles, Bernier se trouvait placé dans une pénible situation morale, entre ses liens de famille et son devoir envers son seigneur : ce dernier avait pourtant été le plus fort. Mais à Origni une cruelle épreuve l'attendait. Marsent, l'abbesse, n'était autre que la mère de Bernier, enle-

1. Une allusion postérieure (v. 1875) semble indiquer que Bernier était venu trouver Raoul après s'être querellé avec son père et ses oncles ; mais on ne dit rien de pareil en racontant son histoire, assez obscurément d'ailleurs.

vée jadis par Ybert, délaissée par lui et devenue religieuse. Bernier a vu l'incendie gagner le couvent, il a vu sa mère étendue au milieu des flammes, sur sa poitrine son psautier en feu ; il a vu brûler « les mamelles dont elle l'avait nourri ». Il dévore cependant sa douleur, et quand Raoul, ayant chaud dans sa partie d'échecs, demande le vin, c'est Bernier qui lui présente à genoux la coupe d'or. Raoul la prend, et la vide à la ruine des fils d'Herbert. Bernier n'y tient plus : « Raoul, dit-il, tu payes mal le service que je t'ai fait. Tu as brûlé ma mère dans son moutier, tu veux maintenant déshériter mon père et mes oncles ; je devrais leur porter secours et me venger. — Ah ! bâtard, dit Raoul, tu es digne de ta naissance. Tu es l'homme de mes ennemis, et tu n'es ici que pour m'épier. Peu s'en faut que je ne te tue. — Bâtard ? dit Bernier ; je ne mérite pas ce nom [1]. Ma mère était une femme noble, que mon père enleva en pays lointain. Quand il en épousa une autre, il lui offrit un chevalier pour mari ; elle le refusa, et devint nonne, choisissant la meilleure part. Tu m'insultes, et tu n'oserais pas me combattre si j'avais une arme. » Raoul, hors de lui, saisit un tronçon de lance et frappe Bernier sur la tête ; le sang coule jusque sur la fourrure d'hermine ; Bernier se jette à son tour sur lui ; on se met entre eux deux. « Je pars sans congé, dit Bernier ; qu'on me donne mes armes. » Mais ces natures primitives changent de sentiments avec une brusquerie qui nous déroute. En voyant couler le sang de son ancien ami, Raoul est plein de deuil. « Frère, dit-il, je t'en ferai droit. — Quel droit peux-tu me faire ? Tu as brûlé ma mère, tu m'as fendu la tête. Je n'aurai pas d'accord avec toi tant que le sang qui rougit mon hermine ne sera pas de lui-même remonté à ma tête ; voilà la seule condition de paix que j'accepte. » Raoul ne se décourage pas ; il se met à genoux, et lui dit : « Écoute ; ce que je vais te dire, je ne le dirais pas au roi de France, mais je veux t'offrir une réparation complète. Je te donnerai cent bons chevaux de guerre, cent mulets et cent palefrois, cent épées et cent hauberts, cent heaumes et cent boucliers. Ce

1. Il y a là une bien singulière définition de ce qu'il faut entendre par « bâtard » : *Il n'est bastars s'il n'a Dieu renoié* (v. 1709).

n'est pas tout : d'Origni à Nesle (il y a quatorze lieues) j'irai à ta rencontre avec cent chevaliers, chacun portant une selle sur la tête ; moi, j'y porterai la tienne, et à tous ceux que je rencontrerai je dirai : *C'est la selle de Bernier* [1]. » Mais Bernier refuse de nouveau ; il bande sa tête blessée, revêt ses armes, monte à cheval, et, sonnant du cor, quitte le camp de Raoul pour aller à Ribemont trouver son père, lui annoncer les terribles événements qui viennent de se passer, et lui déclarer qu'il se range désormais sous son étendard. Voilà encore des scènes qui rappellent les parties les plus archaïques de l'*Iliade*, et auxquelles, malheureusement, il a manqué un Homère.

Les fils d'Herbert, prévenus, montrent autant de modération que de courage. Ils envoient à Raoul un premier message lui proposant la paix, sans qu'il ait à les indemniser pour le tort qu'il leur a déjà fait, et lui offrant de l'aider à combattre le Manceau, qui occupe son fief légitime. Guerri, l'oncle de Raoul, est disposé à accepter des propositions si honorables. « Ah ! s'écrie Raoul, on ne dira plus du sor Guerri qu'il n'a pas en hardiesse son pareil au monde ! » Guerri offensé jure de ne pas faire la paix. Le messager revenu avec une réponse négative, les fils d'Herbert ne renoncent pas encore à la conciliation. Ils envoient à Raoul Bernier lui-même, qui se déclare disposé maintenant à accepter une réparation, et renouvelle les offres des siens. Raoul est prêt à céder ; il le dit à son oncle : « Tu m'as appelé couard l'autre jour, répond Guerri ; maintenant j'ai mis ma selle sur mon cheval de guerre, et je ne l'en ôterai pas. Si tu as peur, va te cacher à Cambrai. Moi je défie les fils d'Herbert et je refuse tout accord. » Bernier alors, arrachant trois poils de son hermine, les jette au visage de Raoul, renonçant ainsi à tout lien de vasselage avec lui [2], et part en s'écriant : « Vous ne direz pas que je vous ai trahis ! » La destinée qui plane sur Raoul se rapproche de lui à chaque moment.

---

1. Les éditeurs renvoient à divers autres exemples de cette « amende », qui remonte aux usages du vieux droit germanique.

2. Encore un usage symbolique fondé sur les coutumes juridiques des Germains, et qui se retrouve dans d'autres chansons féodales.

Les deux armées sont en présence ; le combat s'engage, long, sanglant et confus. Il était resté célèbre dans la tradition. On ne comparait le carnage qui s'y fit qu'à ceux de Roncevaux et de Valbeton [1], et les gens instruits, au XII^e^ siècle, expliquaient par l'affaiblissement où la perte de tant de guerriers laissa la France la facilité qu'eurent les Normands à s'y établir [2]. Le poème tel que nous l'avons ne présente pas la bataille sous des traits aussi grandioses ; il se borne, comme il est d'usage dans les chansons de geste, à indiquer en gros une mêlée meurtrière et à raconter par le menu des combats singuliers. Raoul y fait des prodiges. Dans son ardeur, il oublie la promesse donnée à son oncle Guerri de ne pas s'éloigner de lui. Il rencontre un parent des fils d'Herbert, Ernaud de Douai, qui croyait avoir à venger sur lui la mort de ses deux fils, tués jadis à Paris à une « quintaine » [3]. Ils se combattent, et Raoul abat le poing d'Ernaud. Celui-ci prend la fuite, poursuivi par son ennemi, auquel il demande en vain de l'épargner. « Je deviendrai ton homme, lui dit-il, pour tous mes fiefs. » Mais Raoul jure qu'il le tuera. Rocoul de Soissons veut le défendre ; il a le pied coupé. « Te voilà boiteux, lui crie Raoul, et Ernaud manchot. Je vous prendrai à mon service : l'un me servira de portier, l'autre de guetteur. » Puis la fuite et la poursuite reprennent. Ernaud, se voyant près d'être atteint, s'arrête : « Pitié, Raoul ! Je suis jeune encore, je ne veux pas mourir. Laisse-moi vivre, je me ferai moine ; je t'abandonnerai tout ce que je possède. — Il faut mourir, répond l'impitoyable Raoul. Cette épée te tranchera la tête : ni Dieu, ni homme, ni terre, ni herbe, ne peuvent

---

1. C'est la grande bataille de *Girard de Roussillon*.

2. Voir les curieux passages de Gautier Map et de Giraud de Barri cités par les éditeurs. Il me paraît probable que tous deux ont la même source, un dire du grand juge d'Angleterre Ranoul de Glenville. Giraud le dit expressément, et nous savons que Map était lié avec cet illustre personnage (*De nugis Curialium*, p. 8, 241).

3. Le récit de cet incident, au début du poème, et les allusions qui y sont faites ici sont également obscurs. Une aventure assez analogue et aussi peu clairement racontée se trouve dans la chanson de *Girard de Roussillon* (trad. Meyer, § 200-211).

t'en garantir. » Cette parole, dit le poète, écho fidèle ici de la vieille chanson, décida la perte de Raoul : il avait blasphémé [1], il avait mis le comble à cette *desmesure* qu'il portait dans toutes ses actions, et qui fait de lui par excellence, comme l'Achille de l'antique épopée, comme Roland aussi, quoiqu'il les dépasse de beaucoup tous les deux en orgueil, en cruauté et en violence, un héros éminemment tragique. A peine a-t-il proféré ces mots impies que survient celui qui, depuis le commencement du poème, désigné par une inéluctable fatalité, est de plus en plus forcément amené à devenir l'instrument qui lui infligera le châtiment de ses excès. Bernier se place entre les deux ennemis. Une dernière fois il propose à Raoul de mettre fin à leur discorde ; il lui offre les conditions les plus honorables, pourvu seulement qu'il épargne Ernaud, lequel d'ailleurs, avec son poing coupé, est un homme mort, qu'un vaillant chevalier ne doit pas toucher. « Bâtard, dit Raoul, tu plaides bien, mais tes beaux discours n'empêcheront pas que toi et lui vous n'ayez la tête tranchée. — Assez d'humilité, » répond Bernier, et il s'élance sur lui. A la seconde reprise, il assène sur la tête de Raoul un tel coup qu'il tranche le heaume et la coiffe, et que la lame pénètre dans la cervelle. Raoul tombe de cheval ; il lève encore son épée, mais son bras incertain le trahit, et elle retombe lourdement ; sa bouche se contracte, ses yeux se troublent ; il se sent mourir, et prie Dieu de lui pardonner. Bernier pleure sous son heaume en voyant qu'il a tué celui qu'autrefois il aimait tant ; mais Ernaud, tout à l'heure si défaillant, veut « venger son poing ». Il plonge son épée dans le corps étendu de Raoul. « L'âme du noble chevalier s'en va ; que Dieu la secoure, s'il est permis de prier pour lui ! »

J'arrêterai là ce résumé. Ce qui suit, dans le poème rimé, n'est nullement dénué d'intérêt, mais entame un nouveau sujet, la vengeance de Raoul. Le principal personnage, avec Guerri le Sor et Bernier, en est Gautier, fils d'une sœur de Raoul, élevé par sa grand'mère Aalais dans la pensée unique de venger

---

1. Il est probable que le blasphème, dans l'idée de la vieille chanson, atteignait aussi bien la terre et l'herbe que Dieu lui-même. Il semble qu'il y ait là un reste de vieille croyance et comme une formule mythique.

son oncle. Les mœurs et l'allure de cette partie du récit sont encore anciennes, mais déjà moins frappantes ; la ressemblance avec d'autres poèmes, comme les *Lorrains*, est sensible ; les événements semblent n'avoir aucun fondement historique et être sortis tout entiers de l'invention d'un jongleur, mais d'un jongleur de haute époque et encore tout imprégné de l'esprit de la vieille chanson qu'il continuait [1]. Cette chanson devait primitivement, sauf le tableau des funérailles, la peinture pathétique des sentiments d'Aalais en voyant sa malédiction trop bien accomplie, et quelques strophes de conclusion, s'arrêter à la mort de Raoul, l'événement qui en est véritablement le centre et le but.

Je ne veux pas dire précisément par là que Raoul soit le héros de la chanson. La chanson, nous dit un vers certainement fort ancien, est « extraite des pairs de Vermandois ». Elle est faite au point de vue des fils d'Herbert et particulièrement de Bernier, qu'elle présente tout le temps sous le plus beau jour, tandis que le blâme pour l'orgueil et la *desmesure* de Raoul se mêle sans cesse à l'admiration qu'inspirent son courage et sa témérité même, à la pitié qu'appelle sa courte et tragique destinée. Un vers infiniment précieux fait apparaître tout à coup, au moment où la grande bataille va s'engager, le poète qui la chantera :

Bertolais dit que chançon en fera.

Ce Bertolai, d'après la strophe suivante, était de Laon, « preux et sage », et de noble famille. Ces renseignements, dus sans doute à un des remanieurs les plus anciens, doivent être exacts. Laon appartenait au roi, mais cette ville touchait le Vermandois, et Bertolai était sûrement dans l'armée des fils d'Herbert. C'était sans doute non un jongleur de profession, mais un guerrier ; à cette époque, ceux qui livraient les combats savaient

1. Le personnage de Gautier, dont le fondement historique est plus que douteux, figure déjà dans la forme de notre poème que résume, à la fin du XIe siècle, le moine de Waulsort. L'invention de ce personnage, si c'en est une, est donc antérieure, et a suivi de près la première chanson.

aussi faire les chansons. Déjà cependant des jongleurs les exécutaient. Le vers que je viens de citer est suivi de celui-ci :

Ja mais jouglere tele ne chantera,

et ailleurs Bernier, exhortant les siens à la vaillance, leur dit :

« Soiez preudome et bon combateor ;
Chascun remembre de son bon anceisor.
Je ne volroie por une grant valor
Povre chançon en fust par jougleor. »

Ces vers rappellent des passages très analogues de la *Chanson de Roland*. Toute la vie de ces guerriers est ainsi enveloppée de poésie vivante; ils se sentent eux-mêmes des personnages épiques, et ils entendent d'avance, au milieu du bruit de leurs coups de lance et d'épée, la chanson glorieuse ou insultante qu'on fera sur eux.

Tout ami qu'il était des fils d'Herbert, Bertolai avait au moins l'impartialité poétique : il a dessiné les traits héroïques de la figure de Raoul avec une puissance qui la fait encore se dresser devant nous dans toute sa sauvage grandeur. Il est fort difficile de se représenter ce que pouvait être sa chanson. Conçue au lieu même de la bataille, destinée à être entendue par ceux qui y avaient pris part, il est clair qu'elle ne racontait pas tout au long des faits que connaissaient tous les auditeurs. Elle reflétait surtout les sentiments des divers personnages, elle les mettait en scène et les faisait parler, elle signalait les principaux incidents du combat, elle concluait sans doute par un chant de victoire mêlé à un « regret » des morts et même de Raoul. Elle devait accentuer beaucoup plus que ne le fait le poème actuel le fond du différend entre Raoul et les fils d'Herbert, essentiellement lié aux circonstances contemporaines, et qui se devine encore à travers les altérations des remaniements postérieurs. La question qui se débat, en effet, dans ce poème, est celle de l'hérédité des fiefs, résolue depuis longtemps au XII^e^ siècle, encore incertaine au X^e^. Le comte de Cambrai ne laissant qu'un fils mineur, le roi prétend disposer de son fief, en essayant, il est vrai, de faire épouser la veuve à celui qu'il en a investi; la veuve et les parents du mort résistent, et

le poète est avec eux. Mais ce même Raoul, qui ne reconnaît pas au roi le droit de donner le Cambraisis à Gibouin, se fait investir par lui du Vermandois, bien que le comte Herbert, en mourant, ait laissé quatre fils. Il se met par là dans son tort aux yeux du poète et de toute la société féodale ; sa mère le maudit, et il est châtié de son injuste entreprise. La chanson de Bertolai devait s'étendre sur ces questions alors brûlantes ; elle devait blâmer plus nettement que le poème actuel la conduite du roi, et rattacher cette conduite, ce que le poème ne fait plus, à la haine de Louis IV contre Herbert de Vermandois, ce terrible vassal dans la prison duquel Charles, père de Louis, était mort [1]. Quoi qu'il en soit, il faut qu'elle se fît remarquer par de rares mérites pour qu'elle ait été renouvelée plusieurs fois dans le cours des siècles, et qu'à travers ces renouvellements elle soit parvenue jusqu'à nous, presque seule parmi les innombrables chansons du même genre que vit éclore l'époque de la féodalité naissante [2].

Cette épopée féodale, dont *Raoul de Cambrai* nous a conservé un reflet, est, dans le domaine poétique, la production la plus originale de l'ancienne France. Elle doit, il est vrai, sa forme extérieure et son style (assonance, vers décasyllabique, laisse) à l'épopée royale ou nationale de l'époque précédente, qui elle-même remonte pour la forme à la poésie latine vulgaire, pour l'inspiration sans doute à l'épopée germanique. Mais l'épopée féodale est bien elle-même. Elle s'est dégagée sponta-

---

1. Le souvenir de cette hostilité de Louis IV s'est maintenu dans la chronique de Waulsort, où Louis donne à Raoul la terre des fils d'Herbert, « reciproca crudelitate a genitore puerorum et patruis se vinculatum reminiscens ». Seulement, c'est Louis lui-même, et non son père, qui aurait été mis en prison par Herbert, ce qui indique que le chroniqueur a puisé cette notice dans la chanson qu'il résumait et non dans ses connaissances historiques. Altéré dans le poème du XI^e^ siècle, ce trait a disparu de celui du XII^e^.

2. On peut rattacher encore à l'épopée féodale *Girard de Roussillon*, *Gormond et Isembart*, des morceaux isolés dans divers cycles, comme ceux de Renaud de Montauban et de Guillaume d'Orange, et les poèmes postérieurs, imités de cette épopée, d'*Auberi le Bourguignon* et des *Lorrains*. Sur *Julien de Saint-Gilles*, voyez ci-dessus.

nément, aux IXe et Xe siècles, dans l'immense et tumultueux chaos où s'est constitué le vrai moyen âge. Elle n'a pas été faite pour charmer des auditeurs indifférents ; elle est l'écho immédiat des sentiments, des passions, des triomphes, des deuils de ceux qui la font et qui l'entendent. Elle ne demande ses sujets ni à la tradition, ni à l'invention, elle n'en a pas d'autres que les faits contemporains, qui s'y reflètent sous le jour où les voient les acteurs eux-mêmes ; elle est, avec cette restriction, absolument sincère, et aurait, si nous la possédions dans sa forme originale, la valeur d'un document historique de premier ordre. Malheureusement elle fut de bonne heure exploitée par les jongleurs, qui, pour conserver en bon état de service les chansons qu'ils colportaient et qui étaient leur gagne-pain, les altéraient de mille façons et les renouvelaient plusieurs fois dans le cours des âges. Leurs dernières remises à neuf sont d'ordinaire les seules qui nous soient parvenues, et il nous est le plus souvent impossible, étant donnée l'obscurité profonde qui règne sur l'histoire des siècles où cette épopée a pris les premiers thèmes qu'ils ont développés, de rattacher avec certitude ces développements à leur point de départ. Nous le pouvons ici, grâce à ces deux heureuses circonstances de la conservation des vers relatifs à Bertolai et de l'idée qu'a eue Flodoard d'insérer dans ses *Annales* cette inappréciable notice : « En l'année 943 mourut le comte Herbert. Ses fils l'ensevelirent à Saint-Quentin [1], et, apprenant que Raoul, fils de Raoul de Goui, venait pour envahir la terre de leur père, ils l'attaquèrent et le tuèrent, ce qui affligea fort le roi Louis. » C'est à Flodoard que nous devons de savoir que la chanson de *Raoul*, si profondément épique, est en même temps, dans son noyau primitif, profondément historique ; elle nous apprend elle-même, par la mention de Bertolai, qu'elle est contemporaine des événements qu'elle célèbre [2].

---

1. D'après le résumé du moine de Waulsort l'ancienne chanson commençait par le tableau des funérailles magnifiques du comte Herbert, troublées par l'invasion de Raoul, et les expressions de Flodoard permettent de croire que ce récit répondait à la réalité. C'était là un début grandiose ; il est fâcheux qu'il ait disparu du poème.

2. [Sur toute cette question, cf. Bédier, *Les légendes épiques*, II (1908), et

Je veux dire un mot, en terminant, de la seconde partie du poème dans notre manuscrit, la partie en assonances. Elle est, dans son ensemble, visiblement postérieure, et d'un ton tout romanesque qui contraste avec l'allure épique du premier chant ; mais la fin a un caractère de si grande et haute poésie que je ne puis me résoudre à l'attribuer au jongleur du XII[e] siècle qui a composé d'autres épisodes. Il faut que, pour ce dénouement, il ait eu une source plus ancienne, et je reconnaîtrais volontiers là la main du poète à qui nous devons, pour le fond, la fin de la partie rimée. Qu'on en juge. Les barons de Vermandois et de Cambraisis se sont réconciliés (déjà dans la première partie) ; Bernier a même épousé la fille de Guerri le Sor, l'oncle de Raoul. Un jour Bernier veut aller en pèlerinage à Saint-Jacques ; son beau-père l'accompagne ; leur entente est parfaite. En revenant, ils passent par les prés d'Origni. Bernier soupire. « Qu'avez-vous ? lui dit Guerri. — Ne me le demandez pas ; j'ai le cœur ainsi disposé en ce moment. — Je veux le savoir. — Eh bien ! puisque vous le voulez, je vous le dirai malgré moi. Je songe à Raoul : voici le lieu même où je le tuai. —Vassal, dit Guerri, vous n'êtes pas courtois de me rappeler la mort de mes amis ! » Toutefois il ne fait semblant de rien, mais il a le cœur oppressé. Les deux barons arrivent près d'un cours d'eau ; pendant que les chevaux boivent, le vieux Guerri détache doucement un de ses lourds étriers, et en frappe Bernier si violemment sur la tête que le crâne s'ouvre et la cervelle sort ; après quoi il prend la fuite. Les écuyers ramènent le corps à Béatrix, femme de Bernier, qui voit se réaliser les sombres pressentiments qu'elle avait conçus quand son mari était parti avec son père, dont elle connaissait l'âme félonne et vindicative. Mais Bernier a deux fils déjà en âge de porter les armes ; ils vont à Arras assiéger leur terrible grand-père. Gautier, tout en blâmant Guerri, vient à son secours ; il est tué. Quand Guerri voit qu'il ne pourra pas se défendre longtemps, il attend la nuit, monte sur son cheval, et, sans rien dire à personne, sort de la ville. « On ne sait ce qu'il devint ; j'ai entendu dire

---

les articles de M. Longnon dans *Romania*, XXXVII (1908), 193 et 491, XXXVIII (1909), 219 ; cf. aussi XXXVIII, 472.]

qu'il se fit ermite. » Cette disparition de l'indomptable vieillard dans les ténèbres est assurément grandiose, et clôt poétiquement une vie pleine de violences et de crimes. Dans la façon dont Guerri tue Bernier, on retrouve cette soudaineté de sentiment, cet envahissement subit et irrésistible de l'âme par la passion du moment qui caractérisent si vivement les héros de l'épopée féodale. Ce morceau n'est assurément pas d'un poète vulgaire, et j'ai peine à croire qu'on l'ait conçu au milieu du XII^e^ siècle.

Quoi qu'il en soit, c'est à cette époque que remonte essentiellement la seconde partie de *Raoul de Cambrai*, celle qui est en assonances. Les éditeurs la jugent un peu postérieure, parce qu'ils veulent qu'elle ait été jointe à la première partie quand celle-ci était déjà rimée. La continuation en assonances d'un poème rimé serait, quoi qu'ils en disent, un fait invraisemblable et isolé, et je ne vois pas sur quels arguments on appuierait cette hypothèse. Il est bien plus probable que la seconde partie a été jointe à la première quand celle-ci n'existait encore qu'en assonances. Plus tard, la première partie fut seule mise en rimes, soit que le rimeur ait travaillé d'après un manuscrit qui ne contenait pas la suite, soit qu'il n'ait pas achevé son travail ; ce travail incomplet aura été seul recueilli dans le manuscrit de Fauchet, tandis que dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale on y aura joint la seconde partie en assonances. Cette conjecture me paraît la plus vraisemblable, si l'on admet ce que j'ai dit tout à l'heure sur le caractère du dénouement de la seconde partie. et si l'on considère qu'entre la première partie (rimée) et la seconde (assonante) il n'y a pour le sens aucune solution de continuité. Il fallait bien d'ailleurs faire connaître aux auditeurs ce qu'étaient devenus Bernier, Guerri le Sor et Gautier, les principaux personnages du récit. Seulement il est clair que l'épisode de la captivité de Bernier chez les Sarrasins et tout ce qui s'y rattache (v. 6581-8300) est une interpolation de jongleur [1]. Nos anciens poèmes sont comme les églises du

1. Toute l'histoire de la naissance à Saint-Gilles du fils de Bernier, qui devient plus tard comte de Saint-Gilles, prouve, comme je l'ai dit ci-dessus, p. 134, que Julien de Saint-Gilles était alors un héros célèbre. C'est peut-

même temps. A côté des parties anciennes restées intactes, on en trouve d'autres refaites plus ou moins complètement, reprises souvent en sous-œuvre à plusieurs époques successives, et des appendices de temps et de styles fort divers joints aux morceaux conservés de l'antique édifice. La critique s'efforce de discerner chacun de ces éléments et d'en déterminer la date et la relation. Ils ont une valeur et une beauté bien inégales, mais tous ont un intérêt historique et représentent l'esprit et le goût des siècles qui les ont produits.

V

Sur le titre de ce compte rendu collectif [1] figurent encore deux chansons de geste, *La mort d'Aimeri de Narbonne*, publiée par M. Couraye du Parc, et *Aimeri de Narbonne*, publié par M. Demaison. Cette dernière avait été annoncée comme devant paraître en 1886 ou 1887 ; mais l'éditeur, qui y donne les soins les plus minutieux, n'a pas encore achevé d'imprimer l'importante introduction qu'il y a jointe. D'autre part, la Société vient de mettre sous presse une nouvelle chanson de geste, publiée par M. E. Langlois, *Le Couronnement de Louis*, qui se rattache, comme les deux autres, au cycle narbonnais. J'attendrai que le volume de M. Langlois ait paru pour examiner en même temps les trois éditions, et jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'histoire de l'évolution du cycle de Narbonne, de Guillaume d'Orange ou de Garin de Monglane. C'est un sujet des plus

---

être simplement par suite d'une lacune dans le manuscrit de *Raoul* que le nom de Julien a l'air d'être donné par le poète comme venant de Gilles ; voyez la remarque des éditeurs sur le vers 6615.

1. [Le tirage à part de ces articles (Paris, Imprimerie nationale, 1887 ; in-4°, 49 p.) est précédé d'un carton non chiffré qui donne comme titre : *Publications de la Société des Anciens textes français et provençaux. — Aiol. Élie de Saint-Gilles. Daurel et Beton. Raoul de Cambrai. — Comptes rendus par Gaston Paris.* Mais le titre de départ à la page 1 est celui que nous avons reproduit p. 109 : *Publications de la Société, etc.*]

intéressants, qui soulève une foule de questions accessoires, et qu'il y aura tout avantage à traiter avec les développements nécessaires.

Sept chansons de geste, comme on le voit, — *Aioul, Élie de Saint-Gilles, Daurel et Beton, Raoul de Cambrai, Aimeri de Narbonne, La Mort d'Aimeri de Narbonne, Le Couronnement de Louis*, — ont été ou vont être publiées par la Société des anciens textes ; trois autres sont annoncées comme devant l'être prochainement, *Hervi de Metz* [1], *Orson de Beauvais* [2], *L'Entrée d'Espagne* [3]. En faisant une part aussi large, dans ses publications, aux productions de notre vieille épopée, la Société est plutôt restée en deçà de la mesure qu'elle n'est allée au delà : c'est, en effet, par l'épopée que la poésie française du moyen âge mérite le plus d'intéresser les historiens et les critiques, et qu'elle se recommande le plus légitimement à l'attention de la postérité.

[*Journal des Savants*, juillet-septembre 1886, pp. 393-407, 469-480, 539-550, octobre 1887, pp. 615-629].

---

1. [Publié par M. Stengel pour la *Gesellschaft für romanische Literatur*, 1903.]

2. [Cf. ci-dessus, p. 145, n. 1.]

3. [En cours d'impression pour la *Société des anciens textes* par les soins de M. Ant. Thomas.]

ANSEÏS DE CARTHAGE

ET LA

SECONDA SPAGNA.

M. Johann Alton vient de nous donner une édition du poème d'*Anseïs de Carthage*, que nous ont conservé six manuscrits [1]. Je n'ai pas l'intention de faire ici une critique de cette édition, dont l'auteur, qui en reconnaît les défectuosités en certains points, réclame des circonstances atténuantes, que je suis tout disposé à lui accorder. Telle qu'elle est, elle ne laisse pas d'avoir demandé un long travail (elle ne contient pas moins de 11.607 vers munis de nombreuses variantes), et elle suffit à peu près aux besoins de la science, les manuscrits, qui auraient pu être mieux classés et utilisés plus complètement, ne différant guère que par la substitution de formules banales à d'autres formules banales. Le texte de M. Alton est lisible, et il l'a accompagné d'un ample commentaire, qu'il aurait pu abréger sans grand dommage, mais qui atteste cependant une étude consciencieuse des divers aspects du sujet. C'est un des points abordés dans ce commentaire, un des seuls à vrai dire qui présentent un intérêt un peu marqué, que je voudrais examiner à mon tour : je le ferai d'autant plus volontiers ici qu'il touche l'histoire des rapports de la littérature italienne avec l'épopée française. Il existe en effet, comme on sait, une rédaction italienne du thème d'*Anseïs*, la *Seconda Spagna*, publiée en 1871 par M. Ceruti

1. *Anseïs von Karthago*, herausgegeben von Johann Alton, Tübingen, 1892, in-8° (CXCIV^e^ publication du Cercle littéraire de Stuttgart). [Cf. l'annonce de cette publication faite par G. Paris, *Romania*, XXII, 332 ; les suppléments donnés par M. Voretzsch, *Romania*, XXV, 562, et XXVII, 245 ; et *Histoire poétique de Charlemagne*, édition de 1905, note additionnelle à la p. 177.]

d'après un seul des manuscrits qui la contiennent [1]. La *Seconda Spagna* est bien probablement, dans sa dernière rédaction, l'œuvre de l'auteur des *Reali di Francia*, d'*Aspromonte*, de la *Spagna* et des *Storie Nerbonesi*, Andrea da Barberino ; il n'est pas sans intérêt de la comparer au poème français correspondant, et cette comparaison, qui n'a pas encore été faite avec une attention suffisante, peut jeter quelque jour sur l'histoire même de ce poème et de la légende qui en fait le sujet.

On a reconnu depuis longtemps [2] que le thème essentiel d'*Anseïs de Carthage* présente une ressemblance frappante avec la légende [3] qui rattache à une aventure d'amour la conquête de l'Espagne par les Arabes au commencement du VIII[e] siècle. Dans les deux récits un des principaux seigneurs d'Espagne (le comte Julien ou Isoré) est envoyé par le roi comme ambassadeur en Afrique ; pendant son absence, sa fille est déshonorée par le roi ; à son retour il apprend l'outrage fait à son honneur, dissimule son ressentiment, mais, retournant en Afrique, en ramène les Sarrasins, et ruine sa patrie pour satisfaire sa ven-

---

1. *La Seconda Spagna e l'Acquisto di Ponente..... testi di lingua inediti del sec. XIII* (sic) *tratti da un ms. dell'Ambrosiana per* Antonio Ceruti, Bologna, Romagnoli, 1871 (*Scelta di curiosità letterarie*, CXVIII). — Dès 1835, Ranke avait signalé l'existence de la *Seconda Spagna* dans un manuscrit Albani à Rome ; d'autres manuscrits ont été indiqués depuis.

2. G. Paris, *Hist. poét. de Charlemagne*, 1866, p. 277, 494. En 1871, M. Ceruti, l'éditeur de la *Seconda Spagna*, qui ne connaissait pas alors mon livre, avait fait de son côté le même rapprochement entre le roman italien et la légende hispano-arabe dans l'Introduction, d'ailleurs fort peu raisonnable, de son édition (p. X, XXVIII). M. Gautier, qui a cependant lu la p. 494 de mon livre, puisqu'il y relève une erreur (voy. ci-dessous, p. 175, n. 1), ne mentionne pas, dans la première édition de ses *Épopées*, le rapprochement qui en fait l'objet et, dans sa seconde édition (t. III, p. 639), l'attribue à Milà y Fontanals. Il a d'ailleurs mal compris un passage de la p. 190 de mon livre sur la *Seconda Spagna*, et me fait attribuer à ce roman ce que je n'attribue qu'à la *Spagna* ; il reproduit cette erreur dans sa seconde édition (III, p. 639, 640), bien qu'elle eût été relevée par M. Mussafia (voy. Alton, p. 497).

3. Je ne recherche pas ici si cette légende a quelque fondement historique. M. Alton, après Milà y Fontanals, a réuni les textes les plus importants pour cette question.

geance [1]. Il est évident que ce motif a été importé d'Espagne [2], où nous savons qu'il circulait dans la tradition populaire au moins dès le commencement du XII[e] siècle [3]. En France, il ne pouvait fournir la matière d'un poème en langue vulgaire qu'en changeant de cadre et de date et en s'intercalant dans le cycle carolingien : il devait naturellement être présenté comme un épisode de la longue lutte entre Sarrasins et chrétiens pour la possession de l'Espagne. Il aurait pu, et c'était ce qui semblait le plus indiqué, servir d'introduction à l'histoire de ces luttes, en expliquant le fait de l'occupation de l'Espagne par les infidèles ; mais le poète qui lui donna la forme d'une chanson de geste n'eut pas cette idée : il en fit au contraire la conclusion des grandes guerres d'Espagne de Charlemagne. Le roi qui joua le rôle du Rodrigue espagnol fut un Français, mis par Charles sur le trône du pays conquis entièrement par lui après Roncevaux [4].

---

1. Je m'attache pour l'histoire espagnole au récit de Rodrigue de Tolède (suivi dans la *Cronica general*) ; les autres, surtout les récits arabes, s'éloignent plus du récit français.

2. Ou peut-être de Portugal ; on sait les relations étroites qui unirent longtemps avec la France ce pays reconquis sur les Musulmans par Henri de Bourgogne. Le nom de *Coïmbres* (Coimbra), ville du personnage qui joue le principal rôle, semble indiquer cette origine (ce nom figure déjà, comme on sait, au v. 198 de la *Chanson de Roland*, dans le ms. d'Oxford, sous la forme fautive *Commibles* ; mais il faut sans doute lire *Morinde* : *Romania*, XI, 489).

3. Le moine de Silos, qui est de cette époque, est le plus ancien historien chrétien qui le mentionne, mais les historiens arabes le connaissent dès le IX[e] siècle.

4. D'autres poèmes s'étaient préoccupés des destinées de l'Espagne affranchie des Sarrasins, point sur lequel la *Chanson de Roland* est muette dans toutes ses versions. D'après *Fierabras*, Gui de Bourgogne en est fait roi par Charles de moitié avec Fierabras, à la suite, il est vrai, d'une tout autre expédition. Gui de Bourgogne devient également roi d'Espagne dans la chanson qui porte son nom (bien qu'elle se termine en annonçant le combat de Roncevaux où Gui ne figure pas). Ce même Gui de Bourgogne joue un rôle important dans notre chanson et semble presque partager avec Anseïs la possession de l'Espagne ; il est clair qu'une tradition qui ne s'est conservée que par de vagues réminiscences mettait le nom de ce héros, inconnu à la

Dès lors le dénouement devait être autre ; on ne pouvait, dans l'épopée française, admettre une victoire définitive des païens : le roi français échappe au sort de Rodrigue en appelant Charlemagne à son aide, et le vieil empereur passe une dernière fois les Pyrénées pour réparer les fatales conséquences de la faute commise par celui auquel il avait confié sa conquête. Cela enlève assurément au thème lui-même beaucoup de ce qu'y ajoutait d'intérêt tragique la catastrophe qui fait tant maudire la *Cava* dans les *romances* ; mais cela rentrait dans la poétique ordinaire des chansons de geste, d'après laquelle le désastre de Roncevaux avait successivement reçu une première, puis une plus complète, et enfin une incomparable revanche. Le trouveur qui greffa ainsi ce rameau d'emprunt sur notre vieux tronc épique l'y rattacha d'ailleurs encore plus intimement en faisant du roi sarrasin appelé par le vieil Isoré de Conimbres (substitué au comte Julien) ce même Marsile qui avait conclu avec Ganelon le pacte fatal de Roncevaux : il supposa, contrairement à tous les textes, que Marsile n'était pas mort à la suite des combats pyrénéens, et qu'il s'était enfui outre mer[1] ; fait prisonnier par Charlemagne dans la bataille qui termine le poème, il expie par la mort le désastre de Roncevaux plus encore que sa dernière tentative. Puis Charlemagne rentre à Aix, où il ne tarde pas à mourir, laissant Anseïs en paisible possession de l'Espagne.

Cet Anseïs est donné comme le fils de Rispeu de Bretagne, personnage qui figure dans plusieurs chansons, et qui n'est autre

---

plus ancienne épopée, en rapport avec ce pays. On ne peut s'empêcher encore ici de songer à Henri de Bourgogne, le conquérant du Portugal.

1. Où s'est enfui Marsile ? Notre poème ne le dit pas expressément : il nomme seulement sa capitale *Morinde*, nom que nous retrouvons ailleurs comme celui de la résidence antérieure de Marsile en Espagne même (voy. *Romania*, XI, 489). D'après la *Seconda Spagna*, Isoré trouve Marsile établi « nella città di Camin (ici une lacune dans le manuscrit suivi par l'éditeur) [sui confini] d'India la maggiore ». Comment Marsile se trouve-t-il de nouveau en possession d'un puissant royaume ? Le poème français ne nous le dit pas ; le roman italien semble indiquer qu'il est reçu chez son frère Ismar (la lacune signalée plus haut rend cet endroit peu clair).

que le célèbre Erispoe († 857), rattaché fort anciennement par les trouveurs à la geste carolingienne ; d'après notre poème, Rispeu avait épousé une sœur de l'empereur, qui fut la mère d'Anseïs. Ce personnage d'Anseïs est inconnu à toute la tradition épique[1] ; il paraît être de l'invention de celui qui naturalisa en France la légende de l'invasion de l'Espagne. Le surnom qui lui est donné dans la rédaction publiée par M. Alton est singulier ; il n'est justifié, et bien faiblement, que par un vers : quand Charles, à Saint-Fagon [2], investit Anseïs de la couronne d'Espagne, il lui dit : *Tu ies asés estrais de haut parage Pour estre rois d'Espaigne et de Cartage* (v. 105), ce qui suggère l'idée (adoptée par l'éditeur) de reconnaître dans *Cartage* Carthagène ; mais par la suite cette ville n'est plus jamais mentionnée autrement que comme surnom d'Anseïs dans les tirades en *-age* (p. ex. v. 597, 1177, 9203) [3]. La rédaction italienne, qui est d'accord avec notre poème pour l'origine d'Anseïs [4], ne connaît pas le surnom *de Cartage*, et ne mentionne Carthage nulle part.

Je crois en effet que ce surnom a été introduit dans le poème

---

1. Sur l'Anseïs de Cartage qui paraît dans *Aimeri de Narbonne*, voyez ci-dessous. L'Anseïs que mentionne Guiraut de Cabreira à côté de Floovent est très probablement le fabuleux roi de France, fils du roi Garin et de la fille d'un vacher, dont Jean Bodel fait le père de Pépin dans l'introduction des *Saisnes*. Voyez *Hist. poét. de Charl.*, p. 221. Cet Anseïs est mentionné dans d'autres poèmes. Ainsi on lit dans *Foucon de Candie* (éd. Tarbé, p. 160) : *Alez dire au bon roy du lignage Anseys*, et c'est lui qu'il faut reconnaître dans la locution *des le tens Anseïs* (*Anseï*, *Ansehier*) qu'on trouve par exemple dans le *Chevalier au Cygne* (éd. Hippeau, v. 318), dans *Doon de Maience* (v. 5030, 5860) et dans *Simon de Pouille* (GAUTIER, *Ép. fr.*, 2e éd., t. III, p. 348). [Cf. ci-dessous, p. 184, n. 1 et p. 186, n. 1.]

2. Sahagun, dans la Vieille Castille, anciennement San Fagon. Ce nom et quelques autres qui remontent à de fort anciennes traditions se mêlent dans notre poème à des dénominations géographiques de pure fantaisie.

3. *Cartage* figure en outre dans des formules comme *iaume de Cartage*, etc., qui ne renvoient à rien de précis.

4. Le ms. suivi par M. Ceruti porte *Ansuigi di Biaca*, mais il faut lire *di Brettagna* ; voy. la rubrique (citée par M. Alton, p. 493) du ch. 183 de la *Spagna* en prose qui contient le début de la *Seconda Spagna*, et où notre héros est appelé *Ansuigi di Ripess di Brettagnia*.

par le renouveleur auquel nous devons la seule forme qui nous en soit arrivée : il l'a emprunté à un personnage qui n'avait de commun avec le héros de ce poème que le nom d'Anseïs, et que nous voyons apparaître une seule fois dans *Aimeri de Narbonne* (voy. Alton, p. 427, 481) d'une manière assez énigmatique [1]. Il refuse, comme d'autres chevaliers, d'accepter l'investiture de Narbonne, parce qu'il ne veut pas rester *en la terre sauvage* et *guerpir sa terre et son manage* où personne ne lui fait la guerre : il semblerait donc d'après cela que *Cartage* désigne une ville située en pays chrétien ; toutefois il serait difficile de la désigner. Il me paraît plus probable qu'Anseïs de Cartage, comme Ernaut de Gironde, Guibert d'Andrenas, Bovon de Barbastre et d'autres, doit son surnom à la ville qu'il était censé avoir enlevée aux païens et prise pour lui, et que cette ville est bien Carthagène. Mais tout ce cycle de chants héroïques relatifs à la conquête de l'Espagne orientale par les Francs tomba vite dans un oubli relatif ; les noms seuls de quelques personnages surnagèrent, sans qu'on sût bien à quoi ils se rapportaient, et Anseïs de Cartage fut pris par l'auteur d'*Aimeri de Narbonne* pour un baron possessionné en France, qui avait simplement suivi Charlemagne dans l'expédition terminée par Roncevaux. Le poème primitif sur la seconde guerre d'Espagne avait pour héros un Anseïs, donné comme breton, fils de Rispeu et neveu de Salomon ; le renouveleur connaissait vaguement le nom d'Anseïs de Cartage et l'a appliqué à cet Anseïs, sans d'ailleurs en motiver l'application [2].

Si je me suis quelque peu arrêté à cette question d'importance secondaire, c'est que déjà sur ce point la comparaison de la version italienne avec le poème français semble indiquer que la seconde représente une forme du premier plus ancienne que

---

[*1. Cf. l'*Anseïs de Girona* de *Girart de Roussillon*. — N. b. un Anseïs de Carthage, s. d. païen, tué par Aïmer à Trapes, *Elie de saint Gilles*, v. 65 [cf. ci-dessus, p. 134 et n. 4].

2. Un rapprochement qui n'est sans doute que fortuit peut cependant être signalé. Un chroniqueur espagnol du XVIe s., Lopez de Ayala, fait de Julien un *conde de Espartaria*, et *Spartaria* a été au moyen âge un nom souvent donné à Carthagène.

celle qui nous est parvenue. M. Alton n'a pas signalé le fait, incontestable à mon avis, que le poème publié par lui et conservé dans tous nos manuscrits est le renouvellement d'un poème plus ancien [1]. Les vers du prologue nous l'indiquent suffisamment :

> Onques n'en fu la droite rime oïe.
> Chil jougleor vous en ont dit partie,
> Mais ils n'en sevent valissant une alie.....
> Par moi vous ert icheste radrechie.

Ce sont là les manières de parler habituelles aux renouveleurs [2]. Dès lors nous avons à nous demander si la rédaction italienne s'appuie sur le poème que nous avons, ou sur une forme antérieure. La question est assez intéressante à cause d'une circonstance particulière : il y a en effet entre les deux récits, outre beaucoup de divergences de détail, une différence sur un point essentiel, le caractère et le rôle de la jeune fille dont le déshonneur devient l'occasion de la guerre. Dans *Anseïs* c'est elle qui s'éprend du jeune roi : elle lui déclare son amour, et, refusée par lui, réussit par ruse à s'introduire dans son lit et à obtenir ce qu'elle désire en lui laissant croire qu'il a affaire à une fille de basse condition. Dans la *Seconda Spagna* c'est le roi qui se prend d'amour pour elle ; elle n'oppose, il est vrai, à sa déclaration aucune résistance, mais il n'en est pas moins gravement coupable d'avoir oublié ce qu'il devait à Isoré, qui lui avait recommandé sa fille en partant pour l'ambassade où il allait lui chercher une femme ; dans notre poème français, au contraire, toute la faute est du côté de Letise (la Violante du roman italien). Le récit italien est visiblement plus voisin de la légende espagnole, dans laquelle la jeune fille est présentée,

---

1. M. Paul Meyer (voy. Alton, p. 480) avait déjà appelé *Anseïs* « une chanson de geste renouvelée aux environs de l'an 1200, mais dont l'original peut avoir été fort ancien » ; c'est par une méprise, justement relevée par M. L. Gautier (voy. Alton, p. 423), que j'avais cru jadis que nous possédions deux rédactions différentes d'*Anseïs*.

2. On peut considérer comme un reste du poème primitif la laisse assonante 342-358, qui ne s'est conservée intacte que dans un manuscrit.

suivant les diverses rédactions, comme plus ou moins consentante, mais où la faute principale est toujours attribuée au roi. M. Alton (p. 495) pense qu'il n'est pas inadmissible que l'auteur italien ait connu la tradition hispano-arabe, qui représente la fille de Julien comme séduite (ou même violée) et non comme séductrice. Mais cela paraît extrêmement invraisemblable : quand même on aurait connu en Italie au XIV^e^ siècle la légende de la Cava, il est plus qu'improbable qu'on eût eu l'idée d'y reconnaître la source de l'histoire d'Anseïs et d'en rapprocher celle-ci. Il est bien plus naturel d'admettre que la rédaction italienne conserve en ceci l'état plus ancien du poème français. Il est certain en tout cas que celui-ci, tel que nous l'avons, nous représente une déviation de la tradition espagnole ; M. Alton le reconnaît, tout en ne distinguant pas entre deux rédactions françaises. Il est clair qu'on peut parfaitement attribuer cette déviation au renouveleur, et il n'est pas difficile de deviner ce qui la lui a suggérée : les chrétiens devant finalement triompher, il fallait que le droit fût autant que possible de leur côté, et pour cela il était nécessaire de réduire à sa plus faible dose la faute du roi Anseïs, ce qui aggravait d'autant l'odieux de la trahison d'Isoré. Le renouveleur s'est emparé, pour présenter Anseïs comme coupable à son insu d'offense envers Isoré, du moyen qu'avait employé l'auteur d'*Ami et Amile* pour excuser de même l'offense d'Amile envers Charlemagne : l'imitation est visible [1], et l'épisode est assez piquant

---

1. Cf. les passages :

Mout souavet s'est delez lui glacie...
« Se tu iez fame espeuse noçoïe,
Je te conjur de Deu le fil Marie,
Ma douce amie, retorne t'en arriere ;
Et se tu iez beasse ou chamberiere...
Remain huimais o moi a bele chiere... »
El ne dist mot, ainz est bien acoisie.
Am. et Am., v. 672-86.

Tout belement s'est jouste lui glachie...
Puis le conjure de Deu le fil Marie,

pour qu'on puisse difficilement croire que le rédacteur italien, s'il avait eu cette scène sous les yeux, l'eût transformée en un vulgaire récit de séduction réciproque. Il est donc probable que, pour ce trait au moins, la version italienne nous représente la chanson originale française, dont le rédacteur n'avait pas éprouvé les scrupules que devait avoir le renouveleur, et cette constation nous invite à comparer dans leur ensemble les deux formes du récit.

Il y a d'abord dans la *Seconda Spagna* beaucoup de traits qu'il faut sans hésiter attribuer au rédacteur italien, c'est-à-dire, suivant toute probabilité, à Andrea da Barberino. La *Seconda Spagna* est intimement rattachée aux romans qui en forment la préface et la suite ; le début du récit en a même été détaché pour être inséré dans la *Spagna* [1] ; un épisode de la fin est destiné à servir d'introduction aux *Storie Nerbonesi* et se trouve rappelé en tête de ce roman. Le récit même a subi des modifications d'un caractère cyclique : Isoré de Conimbres est devenu Isoré de Pampelune et a été identifié à l'Isoré, fils de Malceris de Pampelune, qui, dans la *Spagna* (d'après la seconde partie de *l'Entree de Spagne*), se convertit au christianisme, en sorte qu'en se faisant ici par vengeance adorateur de Mahomet il change une seconde fois de religion. L'expédition de Marsile en Espagne est racontée de façon à être mise en relation étroite avec les histoires narbonnaises : la plupart des villes qu'il prend, et dont le siège et la reddition sont rapportés avec une ennuyeuse

---

S'est gentis feme ne de haute lignie,
K'ele s'en voist, ke plus ne demort mie ;
S'est camberiere, coie soit et tapie.
Chele se taist et li rois l'a baisie.

Anseïs, v. 704-15.

C'est donc à tort que M. Alton dit (p. 491) qu' « on a là une imitation de ces romans d'Arthur où les nobles demoiselles offraient souvent leur amour au premier chevalier venu ». L'imitation se rattache au contraire à plus d'un épisode de nos chansons de geste, et provient ici, comme on voit, directement de l'une d'elles.

1. Voy. ci-dessus, p. 173, n. 4.

monotonie, sont celles que doivent plus tard conquérir sur les Sarrasins les fils d'Aimeri de Narbonne, *la Infernace* (Andrenas), *Busbante* (Brusbant), *Cormasis* (Comarcis, c'est-à-dire Barbastre), *Gironda*, *Ansidonia* (Anseüne); reprises ici par Charlemagne, elles sont de nouveau enlevées aux chrétiens dans la suite de la *Seconda Spagna* (*l'Acquisto di Ponente*) dont je dirai un mot tout à l'heure, et c'est dans les *Storie Nerbonesi* qu'on voit Guibert, Bernard, Bovon, Ernaut et Garin s'en emparer une troisième fois. Tout cela est du fait du dernier compilateur, et il faut l'écarter pour avoir le squelette, assez décharné, à vrai dire, du poème français qui lui a servi de guide. Si nous admettons que ce poème est la forme plus ancienne de notre *Anseïs*, nous arrivons à le reconstituer dans ses traits essentiels en comparant le résidu de la *Seconda Spagna* à *Anseïs de Cartage*, et en ne retenant que ce qui est commun à la chanson française et à la rédaction italienne. Voici alors à peu près ce que nous pouvons regarder comme ayant formé le sujet du premier *Anseïs*.

Anseïs, fils de Rispeu de Bretagne, est laissé comme roi chrétien en Espagne par Charlemagne après la conquête totale de ce pays qui suit la revanche de Roncevaux ; Isoré de Conimbres lui est donné comme principal conseiller. Il engage le jeune roi à demander en mariage la fille de Marsile, qui s'est retiré en Afrique où il possède un royaume : de la sorte les prétentions du nouveau et de l'ancien maître de l'Espagne seront conciliées. Anseïs accepte cette proposition, et Isoré part pour l'Afrique, où il fait sa demande, qui est agréée. Mais pendant son absence Anseïs, malgré les recommandations de Charlemagne et la promesse faite à Isoré, déshonore la fille de celui-ci ; il en a un fils, appelé Tierri[1]. Revenu de son ambassade, Isoré apprend l'outrage qui lui a été fait ; il dissimule le ressentiment qu'il en éprouve, et retourne en Afrique soi-disant pour ramener à Anseïs sa fiancée[2] ; mais, arrivé à la cour de

1. *Sec. Spagna*, p. 19 ; *Anseïs*, v. 11020, 11241. [*Ce fils joue un grand rôle dans la deuxième partie de *Lion de Bourges*, voy. *Herpin* [*Der weisze Ritter oder Geschichte von Herzog Herpin von Bourges*], p. 211 ss.]

2. Dans *Anseïs* il l'a déjà ramenée sur son vaisseau, mais il l'a laissée

Marsile, il renie la foi chrétienne, décide Marsile à réunir une immense armée sarrasine, et tous deux envahissent l'Espagne. Anseïs perd l'une après l'autre ses principales villes, et se voit bientôt assiégé dans sa capitale [1] ; il réussit à enlever, avec son consentement d'ailleurs, la fille de Marsile, l'épouse [2], et a bientôt d'elle deux fils, Gui et Jean [3]. Mais, pressé par le nombre des ennemis et le manque de vivres, il se détermine à envoyer demander secours à Charlemagne. Le vieil empereur décide non sans peine ses barons, las de guerroyer, à une expédition qu'il leur promet devoir être la dernière ; il ne peut y prendre part que traîné dans un char [4]. Il traverse l'Espagne, arrive

---

devant Conimbres (présentée tout le temps comme un port de mer), et il la reconduit malgré elle à son père, ce qui est moins simple et moins vraisemblable que le récit italien. Dans *Anseïs* Isoré veut ensuite épouser lui-même la fille de Marsile, tandis que dans la *Sec. Spagna* elle a un autre prétendant (p. 72-73).

1. Cette capitale est appelée dans la *Sec. Spagna* simplement *il Cievo di Spagna* (*le chief d'Espagne* évidemment dans le français) ; *Anseïs* place le siège autour de la ville de *Castesoris* [*c'est *Castrojeriz* ; voy. Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne*, I, 2e éd., p. 6]. Les deux textes s'accordent, dans la partie antérieure du récit, à mettre la résidence du roi d'Espagne à *Morligane*, ville qui ne paraît pas plus réelle que Castesoris [cf. l'addition ci-dessus]. *Le chief d'Espagne* désigne peut-être Tolède.

2. Dans la *Sec. Spagna* elle n'est prise que plus tard, lors de la victoire définitive (p. 99) ; mais un récit semblable à celui du français paraît bien préparé par ce qui est dit p. 72 qu'elle accompagnait son père dans son expédition, et « teneva uno padiglione come reina ». — M. Ceruti (p. XXX) croit trouver une contradiction dans le texte qu'il publie, d'après lequel Anseïs épouserait (ch. XXV) la fille d'Isoré, tandis qu'au ch. XXIV il aurait épousé celle de Marsile, et M. Alton (p. 498) lui donne raison ; mais M. Ceruti n'a pas compris le texte qui dit très clairement au chap. XXV qu'Anseïs donna la fille d'Isoré pour femme à « Galion di Brava ». — Ailleurs encore (p. 494) M. Alton a suivi à tort M. Ceruti, qui ponctue son texte tout de travers (p. 5) : la réplique *Ancora sarò vostro servidore* appartient à Isoré et non à Marsile.

3. D'après M. Alton (p. 497) la *Sec. Spagna* ne donne à Anseïs qu'un fils de sa femme, *Joans* ; mais on parle plus loin de *Guidone* (p. 124).

4. Cela n'est pas dit dans la *Sec. Spagna* pour l'expédition elle-même, mais au retour on voit l'empereur arriver en char à Narbonne, où le jeune Guil-

devant la ville assiégée et la délivre ; Isoré et Marsile sont pris et mis à mort, et Anseïs se retrouve en possession paisible de son royaume ; Charles retourne en France, où il ne tarde pas à mourir.

A ce fond simple le poème actuel d'*Anseïs* ajoute de nombreux épisodes, dont les uns ont pu déjà se trouver dans la chanson plus ancienne (comme les longues descriptions de batailles), dont les autres sont bien probablement introduits par le renouveleur. Tel est d'abord le peu intéressant récit du combat singulier que livre en Afrique au roi Agoulant Raimond de Bascle, donné à cette seule intention pour compagnon d'ambassade à Isoré ; puis les amours de Brandimonde, femme de Marsile, avec ce même Raimond qu'elle finit par épouser; amours imitées surtout, semble-t-il, de celles de Sebile et de Baudouin dans les *Saisnes* ; citons encore la longue histoire des espions envoyés par Marsile en France et de leur rencontre avec les messagers d'*Anseïs* ; le passage miraculeux de la Gironde où une biche précède l'armée (emprunté à des récits bien plus anciens) ; l'histoire, assez heureusement inventée, de l'acte courageux par lequel le jeune fils d'Anseïs livre Conimbres aux Français ; l'effondrement de la ville de Luiserne à la prière de Charlemagne (également emprunté à d'autres poèmes) ; l'historiette du scandale éprouvé par Marsile à la vue de la façon peu chrétienne dont on traite les pauvres à la cour de l'empereur (anecdote qui a circulé sous diverses formes [1]). On voit que le renouveleur a eu surtout recours au procédé, familier à ses pareils, de l' « adaptation » pour arriver à enfiler sa douzaine de milliers de vers. Ils se lisent sans trop d'ennui parce qu'ils appartiennent encore à une assez bonne époque ; mais il n'y a d'intérêt réel que dans la première partie, dont le motif principal, d'ailleurs faiblement traité, est emprunté à la tradition espagnole.

---

laume le porte dans ses bras au palais. Dans *Anseïs* Dieu, sur la prière de Charles, fait un miracle et lui rend sa force juvénile pour prendre part au combat.

1. Voy. *Journal des Savants*, 1893, p. 296 [art. de G. Paris sur *la Légende de Saladin*].

Disons un mot pour terminer du petit roman parfaitement insipide qui, sous le titre de l'*Acquisto di Ponente*, forme la seconde partie de la *Seconda Spagna*. Il a pour unique raison d'être le besoin de relier la *Seconda Spagna* aux *Storie Nerbonesi* en nous racontant comment le fameux Tibaud d'Arabie reconquit l'Espagne et notamment les villes de *Busbant*, *Cormasis*, *Gironda*, *Ansidonia* (*la Infernace* est ici oubliée), dont la reprise devait illustrer les fils d'Aimeri de Narbonne (on y voit aussi apparaître Orable, la femme de Tibaud et la future femme de Guillaume) ; cette conquête se fait aux dépens de Jean et Gui, les deux fils d'Anseïs, mort à la fin de la première partie, et grâce à la complicité des *Maganzesi*, devenus les maîtres de la France. Tout le caractère de ce récit, où fourmillent les noms purement italiens (l'un des héros s'appelle notamment Alessandro d'Ancona), et qui est attribué à l'arabe Aldolieri d'Escalone [1], justifie pleinement l'opinion de M. Mussafia [2], d'après laquelle nous avons affaire ici à une œuvre tout italienne, pièce de rapport destinée à boucher un trou dans l'immense bâtiment des *Reali di Francia*.

En France aussi il a dû exister une continuation de l'*Anseïs de Cartage* ; c'est ce que nous permettent de croire les vers qui suivent l'*explicit* dans un des manuscrits (D. ms. de Lyon, du XIII[e] siècle) :

Or vient chançon qui bien doit estre en pris,
Tele n'oïstes par homme qui soit vis,
Coment morut li bons rois Anseïs,
De ses trois fiz qui tant furent hardis ;
Cil jogleor si vos en ont servis,
Mes il ne(n) sevent l'estoire dont el vint :

---

1. Cet Aldolieri, témoin oculaire, laisse son livre à Nimes où Amoret de Paris le trouve quand Guillaume d'Orange prend Nimes et le traduit d'arabe en français ; plus tard le Florentin Anselmo, l'ayant lu à Paris, le met en *taliano* et le porte à Florence « le 20 mai 1211 ». Toutes ces dates sont contenues dans des attestations solennelles à la fin de l'ouvrage. M. Ceruti soutient avec conviction l'authenticité de la dernière : pourquoi pas des deux autres ?

2. Voy. Alton, p. 198.

El tu trovee el mostier saint Martin,
Coment li rois Anseïs fu traïz
Après la mort le filz au roi Pepin,
Dont mainte dame fu veve sanz mari [*1].

Cette courte indication suffit à nous montrer que la chanson en question, dont il est permis de peu regretter la perte, n'avait rien de commun avec l'*Acquisto di Ponente*, où il n'est question ni de la mort de Charlemagne ni d'une trahison dont Anseïs aurait été victime. On sait d'ailleurs qu'en général les poèmes français d'aussi basse époque que devait l'être cette suite n'ont pas pénétré en Italie.

En somme la chanson d'*Anseïs* est surtout intéressante par son rapport avec la tradition relative à la conquête de l'Espagne par les Arabes ; elle a existé dans une forme plus ancienne que celle où nous l'avons, forme que nous pouvons en partie restituer à l'aide de la rédaction italienne. La comparaison de cette rédaction avec le poème français nous montre une fois de plus de quelle utilité les romans italiens relatifs au cycle de Charlemagne peuvent être pour la connaissance de notre ancienne épopée et la critique des monuments qui en subsistent. Il resterait, pour compléter cette étude, à rechercher quelles traces on peut trouver dans la littérature italienne de l'existence du thème d'*Anseïs* antérieurement à la rédaction du XIV^e^ siècle qui constitue la *Seconda Spagna*.

[*Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*, anno I, n. 6, 1893, pp. 174-183.]

[*1. Autre histoire des nouvelles guerres d'Anseïs et de sa mort dans *Lion de Bourges* (*Herpin* [*v. Bourges*], p. 180 ss.).]

LA LÉGENDE DE PÉPIN « LE BREF ».

Si l'on se souvient aujourd'hui du roi Pépin [1], en dehors du monde des érudits, c'est parce qu'il a été le premier roi de la race carolingienne et le père de Charlemagne. Son nom est, en outre, devenu inséparable du surnom de « bref », mot qui n'a même, en français, son sens latin de « petit de taille » qu'en s'appliquant à lui. Cependant notre ancienne épopée ne faisait pas à son souvenir une place aussi restreinte : il a été l'objet de récits et de chants épiques, qui ont presque tous disparu, mais qui ont laissé certaines traces ; il joue en outre, dans diverses chansons de geste conservées, un rôle peu glorieux, il est vrai, mais central. Je voudrais esquisser ici ce qu'on peut appeler l'histoire poétique de Pépin ; il y aurait certainement beaucoup à faire pour compléter ces indications [2]. Si l'ami regretté en souvenir

---

1. Je suis l'usage qui prévaut depuis quelque temps en imprimant *Pépin* ; mais anciennement la première voyelle de ce nom était un *e* féminin (venu du premier *i* de *Pipin* = Pippinum par dissimilation). C'est ce qui explique les formes variées comme *Peupin*, *Pupin*, *Popin*, *Poupin*. L'histoire du nom commun *pépin*, d'origine inconnue et propre au français, est pareille à celle du nom propre. Dans son avant-dernière édition, l'Académie écrivait encore *pepin* (et cette prononciation s'entend encore) ; mais elle écrivait *pépinière* : cette inconséquence, signalée par Littré, a disparu de l'édition de 1878, où on lit *pépin* comme *pépinière*. Notons que c'est par erreur que Carpentier, suivi par Littré, attribue à *pepin*, dans un texte du XIVe siècle, le sens de « jardinier » : les *Pepins* de la *Pepiniere* sont les membres d'une famille Pepin dont la résidence s'appelait la Pepinière.

2. J'ai donné jadis une première ébauche de cette esquisse dans l'*Histoire poétique de Charlemagne*, liv. II, ch. II. Je rectifie ici tacitement quelques erreurs de détail contenues dans ce passage, et surtout j'ajoute des renseignements nouveaux. Je laisse presque entièrement de côté, comme on le verra, l'histoire du mariage de Pépin avec Berte, qui remplit la plus grande partie du chapitre de l'*Histoire poétique*. — Mon ami Pio Rajna a bien voulu m'en-

de qui je publie ces pages était encore là, il m'aurait certainement fourni, pour la partie historique, plus d'une addition ou rectification ; en les écrivant, comme chaque fois qu'il m'arrive de toucher à quelque sujet des époques mérovingienne ou carolingienne, je sens cruellement le vide que sa mort imprévue a ouvert dans nos rangs.

I

Il semble que la filiation de Pépin n'ait jamais dû s'oublier : en effet le nom de Charles Martel est resté vivant dans l'épopée. Toutefois il n'y a, à ma connaissance, parmi nos chansons, que les *Lorrains* où le père de Pépin, Charles Martel, soit désigné avec exactitude [1] ; il est vrai qu'il est donné comme roi et

---

voyer le chapitre qu'il avait écrit sur *Anseïs et Pépin* pour ses *Origines de l'épopée française*, et qu'au dernier moment il a laissé de côté. Ce chapitre m'est arrivé quand la présente étude était à l'impression ; j'ai pu cependant encore profiter de quelques indications de l'auteur (par exemple en ce qui concerne Gaifier de Bordeaux, dont j'avais oublié de parler).

1. On peut y ajouter *Auberi le Bourguignon*, qui se rattache aux *Lorrains* en cela comme en plus d'un autre trait. Je ne compte pas la *Berte* d'Adenet, qui ne fait dans son prologue que suivre les *Lorrains*. Il en est de même de la petite et curieuse *Chronique des rois de France* (Jubinal, *Nouv. Rec.*, t. II, p. 21), où une histoire absolument fantastique des premiers rois de France donne comme onzième roi « Ancheïs », père de « Philippe le Gros » : *Et après vint Charles Martiax, Qui clers haï et Sarrasins, Après lui vint ses fils Pepins.* On pourrait ajouter le témoignage de *Girart de Roussillon*, où Charles Martel était sans doute originairement le vrai Charles Martel et n'a été confondu que par des arrangeurs relativement récents avec Charles le Chauve (voy. P. Meyer, *Girart de Roussillon*, p. LVIII ; Rajna, *Le Origini dell' epopea francese*, p. 233 ; Stimming, *Girart von Rossillon*, p. 47-74). Pépin y est représenté comme le fils de Charles Martel et est qualifié (traduction P. Meyer, § 561) de « damoiseau de bonne mine, sage, courtois, plein de libéralité » ; plus loin (§ 616) on voit Girard emmener le jeune Pépin à Rome et le faire couronner roi des Romains. Mais toute la partie du poème où figure Pépin est d'un renouveleur, probablement moine, qui était assez savant pour introduire le fils historique de Charles Martel dans son roman. Voy. aussi Feist,

même empereur, ce qui était bien naturel ; mais d'ailleurs ses rapports avec l'Église, des biens de laquelle il s'empare pour subvenir à ses frais de guerre, sont présentés avec une certaine fidélité. Charles Martel étant mort (de blessures reçues dans un grand combat), son fils « Pepinet », encore tout jeune, est couronné grâce à la vigoureuse intervention du lorrain Hervi. Tout cela est de l'invention pure, mais conserve au moins la tradition authentique en ce qui concerne le père de Pépin. Il n'en est pas de même ailleurs. Jean Bodel [1], dans sa *Chanson des Saisnes*, fait de Pépin le fils d'Anseïs. Cet Anseïs aurait été lui-même le fils naturel d'une femme d'humble condition (fille d'un vacher) et de Garin [2], qui avait été élu roi de France après la mort, sans héritiers, de Charles le Chauve et de Charles Martel, derniers rois du lignage de Clodoïs et de son fils Floovent. Élevé dans l'obscurité, Anseïs s'était fait connaître par un exploit éclatant. Les descendants du « Saisne » Brunamont, qui avait épousé la fille de Floovent, revendiquaient la couronne de France, et il avait été convenu que la question serait décidée par un combat singulier entre deux champions ; mais aucun Français n'osait combattre le redoutable Brohier, quand Anseïs, simple écuyer, se présenta. On l'arma chevalier sur-le-champ : il vainquit Brohier, et les Saisnes se retirèrent tout confus. Anseïs fut alors couronné roi à Saint-Denis, et c'est de lui que naquit Pépin. Ce récit était certainement le sujet d'un poème ancien [3]

Zur Kritik der Bertasage (Marbourg, 1886), p. 33. [*Aj. le *Charles Martel* de Bruxelles (Meyer, *Gir. de Rouss.*).]

1. *La Chanson des Saisnes*, par Jean Bodel, p. p. Francisque Michel (Paris, 1839), t. I, p. 4-9 et 165-166.

2. Ce Garin est appelé *le Pohier* (Picard) dans le premier passage (la variante isolée d'un ms., *Pontier*, est à rejeter) ; dans le second passage, il est appelé, suivant chacun des trois manuscrits consultés par l'éditeur, Garin *de Baiviere*, *de Sansuerre* ou *de Lancele*, et semble être donné comme appartenant au « parage » des rois précédents. Dans le dernier passage deux des trois mss. portent *Girart* au lieu de *Garin*, mais les trois mss. donnant Garin au second passage, c'est ce nom qui est authentique.

3. Ancien relativement, car il est clair que nous avons là l'application à un personnage, dont on ne savait plus guère que le nom, d'un lieu commun que nous retrouvons plus d'une fois dans notre épopée.

qui s'est perdu, mais non sans avoir laissé quelques autres traces dans la tradition et sans avoir rendu célèbre le nom d'Anseïs [1]. Ce nom est, en réalité, celui du bisaïeul de notre Pépin, *Ansegisus* ou *Ansegisilus*, père de Pépin II, « le Moyen », comme on l'appelle pour le distinguer de son grand-père et de son petit-fils [2]. Dès lors on peut se demander si le roi Pépin n'a pas pris, dans certains récits légendaires qui le concernent, la place de son grand-père, comme l'a fait si souvent Charlemagne pour Charles Martel. Ce qui appuie cette hypothèse, c'est qu'il semble que le fameux surnom de *Brevis*, aujourd'hui inséparable du nom du roi Pépin, appartenait originairement à son aïeul. Aucun contemporain, il est vrai, ne le donne à l'un ou à l'autre, ni ne parle de l'exiguïté de leur taille, et celui des deux qui est le plus anciennement désigné comme petit est même le roi et non le maire du palais. Mais le fait que des auteurs du XI[e] et du XII[e] siècle attri-

---

1. La locution *des le tens Anseïs* (*Ansebier*, *Anseï*), pour indiquer une époque très ancienne, se trouve, par exemple, dans le *Chevalier au Cygne* (éd. Hippeau, v. 318), dans *Doon de Maience* (v. 5031, 5860) et dans *Simon de Pouille* (Gautier, *Épop. fr.*, 2[e] éd., t. III, p. 348). Dans *Foucon de Candie*, le roi Louis est appelé *le bon roi du lignage Anseïs* (éd. Tarbé, p. 160). [**F. de C.*, ms. de Boulogne, 24 *d*, Foucon dit à son père [éd. Schultz-Gora, v. 640-4] :

> Donés moi, sire, que tant m'avés promis,
> Le blanc hauberc au bon roi Anseïs :
> Ja n'ert par arme ne fausé ne malmis.

(*Anfelis*, etc., dans Tarbé, p. 9).] C'est bien probablement le même Anseïs dont Guiraut de Cabreira, dans son célèbre *Ensenhamen*, reproche au jongleur Cabra de ne pas connaître la chanson (Bartsch, *Chrest. prov.*, 4[e] éd., col. 86). [Cf. ci-dessus, p. 173, n. 1, et 174, n. 1.]

2. On sait que les noms de Pépin *de Landen* et de Pépin *d'Héristal* ou *de Héristal*, qui figurent encore dans nos histoires, n'ont aucun fondement historique et ne paraissent pas avoir été inventés avant le XIII[e] siècle. Il serait vraiment temps de les faire disparaître. M. André Berthelot, en parlant du second Pépin (*Histoire générale du IV[e] siècle à nos jours*, par Lavisse et Rambaud, t. I, 1893, p. 277), dit : « Pépin le Jeune, que nous appelons d'Héristal. » J'aurais préféré que l'auteur, qui est d'ailleurs très bien informé, eût dit : « qu'il ne faut pas appeler d'Héristal. »

buent le surnom de *Brevis* à celui-ci [1] paraît très probant : il est, en effet, naturel que l'on ait fait passer le surnom d'un grand-père complètement oublié à un petit-fils beaucoup plus en vue [2], tandis que l'inverse ne s'expliquerait pas. Le vrai Pépin le Bref est donc bien probablement le fils d'Anseïs, le père de Charles Martel [3].

---

1. Adémar de Chabanais le désigne (liv. I, ch. LXIX) comme *Pipinus Brevis*, et (liv. II, ch. 1) *Pipinus Vetulus vel Brevis*. Il est également appelé *Pippinus Brevis* dans un *Catalogus regum Francorum* du XII[e] siècle (Pertz, *SS.*, V, 18), et dans les *Nomina regum Francorum* (1180) on lit encore : *Karolus Martellus, filius Pippini brevis staturae, qui filius fuit Ansigisi* (Pertz, *SS.*, X, 138). Les *Chroniques de Saint-Denis* suivent encore la même tradition : « Cet Ansegise fu pere Pepin le Brief le pere Charles Martel » (liv. V, ch. XXIII ; cf. ch. XX, où le ms. suivi dans l'édition offre d'ailleurs un texte très tronqué). Paulin Paris remarque même à ce propos : « Tous les anciens chroniqueurs français ont donné au père de Charles Martel le surnom qui n'est pourtant resté qu'à son fils. » — Le chroniqueur italien Jacques d'Acqui (fin du XIII[e] siècle) s'embrouille étrangement dans ses réminiscences sur les deux Pépin, où il en mêle de plus confuses encore sur saint Arnulf et Anseïs, fondus en un *Alnulfus de Assigio*. Le passage est assez curieux pour être cité comme un échantillon des connaissances historiques du temps. Voici comment Jacques esquisse l'histoire des Carolingiens : « Primus omnium in principio parentelle absque regno fuit comes Alnulfus de Assigio, vir sanctus, qui a baronibus Francorum fuit vocatus ad regendum [regnum] Francie sicut vicarius et non sicut rex, donec proceres regem facerent. Iste stando in vicaria genuit filium nomine Pypinum, corpore parvulum, quem regni gubernatores Francie statim regem fecerunt, et sic est primus rex de secunda familia que vocatur de familia Karoli magni. Hic Pipinus genuit... Karolum Martellum... Iste genuit duos filios, scilicet Karolum et Pipinum secundum. » C'est donc le père de Charles Martel qui est *parvulus corpore* ; mais plus loin nous lisons : « Pipinum regem Francorum primus istius nominis sequitur in regno filius ejus Karolus Martellus... Iste habuit tres filios, scilicet Pipinum nanum, qui fuit Pipinus secundus, et Karos lummanum et Grossonem. » (*Mon. hist. patr.*, III, 1399, 1478.) Jacque-d'Acqui dépend ici comme en beaucoup de points de Godefroi de Viterbe.

2. C'est de même que Hugues *Capet* porte couramment le surnom qui appartient réellement à son père et non à lui.

3. Le plus ancien document sur la « brièveté » du roi Pépin est le passage du moine de Saint-Gall dont il sera parlé tout à l'heure. On ne trouve

Je dis « le vrai Pépin le Bref » ; mais pour celui-ci même il est fort possible que le surnom ait son origine dans la poésie et non dans la réalité [1]. On a remarqué, en effet, avec raison, que pour le roi Pépin ce surnom est intimement lié à l'épisode de son combat contre un lion, épisode qui appartient certainement à la légende. Si le surnom a été primitivement donné à Pépin II, c'est lui aussi qui a dû être avant son petit-fils le héros de l'épisode en question. Mais dans la tradition qui nous est parvenue il n'est attribué qu'au roi Pépin, père de Charlemagne. Cette tradition se présente sous trois formes différentes. La plus ancienne est dans le livre célèbre qu'un moine de Saint-Gall, bien probablement Notker le Bègue [2], offrit à Charles le Gros en 884. Il est curieux de constater que déjà dans la famille impériale l'attribution de cette histoire au père de Charlemagne (trisaïeul de Charles le Gros) ne soulevait aucune objection. Le lieu de la scène dans le récit de Notker, n'est pas déterminé : Pépin sachant que les principaux chefs francs le méprisent (évidemment à cause de sa petite taille), fait amener un taureau et un lion, et, quand le lion a renversé le taureau et va le

---

ensuite rien dans les textes latins jusqu'aux *Annales Elnonenses minores* (1064), où on lit : *Karolus imperator filius Pippini parvi* (Pertz, *SS.*, V, 18) ; dans la *Genealogia regum Francie comitumque Flandriae* (1120), en vers rythmiques, on trouve également : *Karolus quippe Martellus a Pippino nobili Genuit parvum Pippinum, patrem magni Karoli* (Pertz, *SS.*, IX, 308). Ces textes sont cités par MM. Hahn (*Jahrbücher des fränk. Reichs*, 741-752, p. 9, n. 6), et Œlsner (*Jahrbücher des fr. R. unter König Pippin*, p. 11, n. 6); et ces deux savants sont portés à penser que le surnom de *Brevis* appartient originairement au second Pépin et non au troisième.

1. M. A. Berthelot (*Histoire générale du* IVe *siècle à nos jours*, t. I, 1893, p. 297) remarque sur le roi Pépin : « Le surnom sous lequel il est connu, le Bref, parait n'être qu'une traduction de son nom même de Pépin. » Je ne sais où l'auteur a pris cette idée. Le nom de *Pippin*, qui, si je ne me trompe, apparait pour la première fois avec Pépin le Vieux (dit à tort de Landen), grand-père maternel de Pépin le Moyen, et n'a jamais été porté que par ses descendants, est d'une origine inconnue, d'une forme assez singulière et d'une signification tout à fait obscure.

2. Voy. Scherer, *Gesch. der deutsch. Literatur*, 4e éd. (Berlin, 1887), p. 816.

dévorer, il descend seul de son trône, au milieu de la terreur de tous les assistants, et tranche d'un coup d'épée la tête des deux animaux féroces ; puis, s'adressant aux grands stupéfaits : « Croyez vous, leur dit-il, que je puisse être votre maître ? N'avez-vous pas entendu raconter ce que le petit David a fait à l'immense Goliath ou le tout petit (*brevissimus*) Alexandre à ses gigantesques compagnons ? [1] » Le livre de Notker est resté à peu près inconnu au moyen âge ; c'est donc dans la tradition orale qu'un interpolateur du biographe de Louis le Pieux connu sous le nom de l'Astronome limousin a dû puiser la connaissance de cette histoire, à laquelle il fait allusion en la plaçant à la villa royale de Ferrières en Gâtinais [2]. C'est aussi de la tradition que s'était inspiré le sculpteur qui, au XIII^e^ siècle, avait représenté au portail de Notre-Dame de Paris le roi Pépin debout sur le lion qu'il vient de tuer [3]. Du moins les historiens latins ou français ne contiennent, que je sache, aucune mention de cette histoire jusqu'à la publication en 1601, par Canisius, de l'œuvre du moine de Saint-Gall.

Le récit d'Adenet le Roi est tout différent de celui de Notker :

---

1. L. II, c. XXIII. Je ne sais d'où provient ce conte du petit Alexandre matant ses *procerissimos satellites* ; en tout cas on peut être sûr que l'allusion est du fait du rédacteur monacal. — Dans le chapitre suivant, Notker raconte un trait de courage de Pépin encore plus extraordinaire : il rencontre, à Aix, l' « ennemi » lui-même, et le transperce de son épée ; mais comme il n'a frappé qu'une ombre, l'épée violemment poussée s'enfonce dans le sol si profondément qu'il a la plus grande peine à la retirer. Sans s'émouvoir, Pépin fait évacuer l'eau souillée par le contact de l'esprit immonde et prend le bain qu'il avait l'intention de prendre. C'est, on le voit, par avance, un vrai Richard sans Peur (cf. ci-dessous, p. 194, n. 2). [Sur *le duel de Pépin le Bref contre le démon*, cf. *Romania*, XXX, 467.]

2. Pertz, *SS.*, II, 641. Ce passage a été interpolé par un moine de Ferrières dans une énumération de monastères aquitains restaurés ou fondés par Pépin, au milieu desquels l'abbaye de Ferrières est tout à fait déplacée (voy. D. Bouquet, VI, 95, n.).

3. Voyez les descriptions anciennes des statues de rois au portail de Notre-Dame. Le lion dans cette représentation n'était pas décapité ; il semble donc que l'artiste avait suivi une version plus semblable à celle d'Adenet qu'à celle de Notker.

la scène est à Paris ; un lion terrible, qu'on nourrissait depuis longtemps, brise la cage où il était enfermé, tue son gardien, et se lance dans le jardin où le roi Charles Martel, entouré de sa famille, prenait son repas ; le roi s'enfuit avec sa femme, mais Pépin s'empare d'un épieu, marche au lion et lui enfonce l'épieu dans la poitrine ; il n'avait alors que vingt ans [1]. Adenet a-t-il suivi une tradition particulière, ou s'est-il borné à développer la seule notion que lui fournissait la tradition ancienne, à savoir que Pépin avait tué un lion [2] ? La seconde hypothèse serait assez plausible : la prouesse de Pépin est ici plus banale que chez Notker, et un trait de courage tout à fait analogue a été attribué à d'autres qu'à lui [3]. Toutefois un témoignage notablement antérieur à Adenet nous disant aussi que Pépin *A Paris le lion vainqui* [4], il faut plutôt croire que la scène s'était anciennement localisée dans le palais de Paris, et dès lors il est probable qu'elle avait pris la forme qu'elle a chez Adenet [5].

Tout autre encore est la façon dont le compilateur liégeois Jean des Prés ou d'Outremeuse, au XIV^e^ siècle, raconte l'exploit de Pépin. Celui-ci, du vivant encore de son père, a secouru le roi Udelon de Bavière contre les Hongrois et les Danois ; il atteint, dans une forêt, le roi Julien de Danemark qui s'enfuyait, le combat et va le tuer, « quant un grant lyon savage qui habitoit en chis bois si vient la corant [6] ». Le lion attaque Pépin ; une

---

1. *Berte aus grans piés*, éd. Scheler, v. 36-78. La mise en prose de Berlin ne lui donne que seize ou dix-sept ans.

2. Les allusions à ce haut fait sont généralement très vagues et ne sont pas nombreuses. On lit, par exemple, *Pepin qui ocist le lion* dans *Mainet* (IV, 55) et dans *Doon de la Roche* (v. 2042 ; cf. 2219).

3. Voy. P. Cassel, *Löwenkämpfe* (Berlin, 1875). Dans cette étude d'ailleurs fort savante, mais gâtée par des rêveries mystiques, l'auteur, chose singulière, a précisément oublié le fameux combat de Pépin.

4. *Le roman du comte de Poitiers*, p. p. Francisque Michel (Paris, 1831), v. 12.

5. Voyez aussi la remarque faite plus haut sur la statue de Notre-Dame.

6. Un lion dans une forêt de Bavière, cela n'a rien d'extraordinaire pour un romancier du XIII^e^ ou du XIV^e^ siècle. Mais Jean des Prés, rationaliste à sa manière, a trouvé bon d'ajouter une explication : « Chis lyons avoit longtemps

lutte terrible s'engage; enfin Pépin peut tirer son couteau et tue le lion : « Après vint a son cheval, qui mult estoit navreis, et atachat le lion a la couwe de son cheval et l'amenat avuec li a l'oust. » Rentré en France, « adont fist le petis Pepin ameneir avuec ly sour une somier le lyon, assavoir le peaulx forée de strain ; si en fisent tous les Franchois grant fieste, et fut pendue en palais a Paris [1]. » Nous avons sans doute encore ici un simple développement, dû à l'auteur de quelqu'un des nombreux poèmes inconnus de nous qui garnissaient l'extraordinaire « librairie » de Jean d'Outremeuse, de la donnée légendaire du lion tué par Pépin.

Quoi qu'il en soit, le souvenir de cet acte héroïque était indissolublement lié à celui de la petite taille du héros, et l'un et l'autre s'étaient attachés au père de Charlemagne : l'imagination se plaisait au contraste de sa petitesse avec la grandeur légendaire de son fils. Dans le poème perdu du *Couronnement de Charles*, dont nous possédons un abrégé norvégien, les Français, en voyant le jeune roi monté sur un puissant cheval, remercient Dieu d'avoir permis qu'un homme aussi petit que l'était Pépin ait pu engendrer un fils aussi grand [2]. Son nom se présente rarement dans les textes sans être accompagné de l'épithète « petit » [3]. Cette petitesse n'est pas toujours excessive : elle

---

devant esteit aporteis de Tharse en une hughe de fier, et avoit esteit presenteit al roy de Bealwier ; mains ons l'avoit si mal gardeit qu'illh escapat et entrat en chis bois, si n'osoit la passeir nullui, car illh devoroit les gens mult crueusement. »

1. *Ly mireor des hystores* (Bruxelles, in-4°), t. II, p. 409, 440.

2. *Karlamagnus Saga*, éd. Unger, I, 23.

3. *Pepins li petis rois de France* (*Mainet*, I, 146); *D'Auscis fu Pepins, qui pros fu et petis* (*Saisnes*, t. II, p. 166); *Pepin le petit* (Philippe Mousket, 2147, 2155, 2158), etc. — On remarquera que jamais dans les textes français du moyen âge on ne trouve ce Pépin *le Bref* que nos livres d'histoire se transmettent depuis la Renaissance : la forme *Bref* vient du *Brevis* des chroniqueurs latins, *brief* n'ayant pas plus ce sens en ancien français que *bref* en français moderne. Nous avons vu cependant les chroniqueurs de Saint-Denis appeler *Pepin le Bref* le père de Charles Martel; mais ce n'est encore qu'une traduction littérale du *Pippinus Brevis* de leur modèle latin. Je citerai ici un curieux exemple de la persistance de la tradition. Catherine de Médicis,

n'était même réelle, dit Jean d'Outremeuse, que relativement à la haute stature de ses contemporains. On pouvait d'ailleurs l'apprécier, car, d'après une légende de provenance érudite qui courait le pays de Liège aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, Pépin avait élevé dans l'église de Herstal un crucifix qui était juste de sa taille, et cette taille était de cinq pieds, ce qui était une grandeur raisonnable [1]. D'après Adenet il avait même cinq pieds et demi [2], taille à peine inférieure à la moyenne, même en tenant

---

voulant marier son fils, le duc d'Alençon, avec Elisabeth d'Angleterre, demanda à l'envoyé anglais Smith si la petite taille du duc ne serait pas un obstacle. Smith répondit que non, et il cita l'exemple de Pépin le Bref, qui n'allait pas à la ceinture de la reine Berte (H. de la Ferrière, *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1881, p. 889).

1. « Ly fis [de *Charmartel*] fut uns nains selonc la grandeche des gens qui adont rengnoient ; et se dient alcun qu'ilh ne tenoit que trois piés et demy de long, mais je ne says queis les piés estoient, mains al jour d'huy ilh sembleroit gran par raison, car ilh tenroit bien V piés selonc chen que ons trueve en une hystoire approvee... Et se vos volés savoir la veriteit de sa grandeche, si aleis en l'engliese de Harsta, et regardeis le crucifis de l'engliese, que Pepin fist faire de sa propre grandeche pour avoir perpetuel memoire de chen. » (*Ly mireor des hystores*, t. II, p. 484) Jean d'Outremeuse n'avait pas inventé cette histoire, qui se rattache à tous les récits pseudo-historiques par lesquels on a voulu naturaliser dans le pays de Liège la famille carolingienne. [*Une tradition veut que Pépin le Bref soit enterré à Molhain (Ardennes); voy. M^me^ Caduel, *Neiges d'antan, légende du* XI^e^ *siècle*, Givet, 1896, p. 3.]On lit dans les *Gesta pontificum Tungrensium, Trajectensium et Leodiensium abbreviata* (fin du XIII^e^ siècle), à propos de *Pipinum parvum, qui discerpsit leonem*, que le roi Pépin, ayant démoli un pont de pierre, bâtit avec les matériaux une église à Herstal (*Harstalium*), *et in eadem crucifixum statuæ suæ collocavit* (Pertz, *SS.*, XXV, 129, 130). Ce passage se retrouve dans d'autres chroniques du pays de Liège (voy. Hénaux, *Charlemagne*, Liège, 1878, p. 174). Il a été naturellement traduit par Jean des Prés (p. 484). — C'est aussi cinq pieds que donne à Pépin l'auteur de la *Berte* en prose de Berlin : « Il fut receu moult enviz des princes et chevaliers de son royaume, pour cause (et) ens partie qu'il avoit ung frere qui estoit aisné de luy, nommé Childerich, lequel se rendy moine (confusion d'une part avec Carloman, d'autre part avec Childéric III), et pour tant aussi que si petit estoit qu'il n'avoit mye que cinc piés de haulteur, qui leur sembloit chose non avenant. » (Feist, *l. c.*)

2. *Cinc piés ot et demi, de lonc plus n'en ot mie, Mais plus hardie chose ne fu onques choisie* (*Berte*, v. 44).

compte de la moins grande dimension du pied au XIII[e] siècle. Mais d'autres ont été beaucoup plus loin : le roman du *Comte de Poitiers* ne lui donne que trois pieds et demi [1], que la petite *Chronique* en vers *des rois de France* lui accorde à peine [2] ; à l'exiguïté la *Berta* franco-vénitienne ajoute la difformité [3]. Toutefois Pépin n'est traité de « nain », dans les textes français (excepté dans le roman du *Comte de Poitiers* [4]), que par ses ennemis [5], tandis que le bizarre Godefroi de Viterbe l'appelle toujours, sans malveillance d'ailleurs, *Pippinus nanus* [6], en quoi il a été suivi par beaucoup de compilateurs postérieurs [7].

Ce qui peut encore nous persuader que l'histoire du combat

---

1. *Pepins li nains, Qui n'ot que trois piés et demi* (v. 10-11).

2. *Pepins, Qui tant fu de petit corsage : Il n'ot de lonc en son estage Au plus que trois piés et demi* (Jubinal, *Nouv. rec.*, II, 21). Voyez aussi ce que dit Jean des Prés dans le passage cité p. 192, n. 1.

3. Il dit lui-même : *Por que eo sui petit e desformé* (*Berta di li gran pié*, éd. Mussafia, v. 240), et on le décrit ainsi : *Il est petit et non guare mie grant ; Desformé est de tote l'autra jant ; Si est groser in membres et in flanc* (v. 465). Il est vrai que ses ambassadeurs avaient dit un peu différemment : *Petit homo es, ma groso est e quaré, E de ses membres est ben aformé.* Tous ces détails ont été laissés de côté par Andrea da Barberino dans le livre VI des *Reali di Francia*.

4. Voy. ci-dessus, n. 1.

5. *Ses peres fu uns dolens nains chaitis* (*Aspremont, Hist. litt.*, XXII, 305) ; *Pepins tes peres li malvais nains puans* (*Og.*, v. 9947). Dans le *Maugis* néerlandais Espiet dit à Charles : « J'ai bien appris que Pépin, le noble homme qui t'engendra, était un nain » (Mone, *Uebersicht der mittelniederl. Volksliteratur*, p. 45). Ces paroles ne se retrouvent pas dans le *Maugis* français, d'ailleurs très différent, qu'a publié M. Castets, et je les ai cherchées en vain dans les éditions modernes du *Malegis* allemand.

6. Voyez son *Speculum regum* (Pertz, *SS.*, XXII, 90, etc.). C'est pour distinguer le grand-père du petit-fils qu'il a eu l'idée d'appeler le premier Pépin *Pipinus grossus* (*grossus* pour lui veut sans doute dire « grand »).

7. Tous les auteurs qui mentionnent *Pipinus nanus* et *grossus*, *Pépin le nain* et *le gros*, ont puisé, directement ou indirectement, dans les écrits de Godefroi de Viterbe. Je citerai Jacques de Guyse (éd. Fortia d'Urban, t. VIII, p. 2 : *Pipinus grossus*), Jacques d'Acqui (voy. ci-dessus, p. 187, n. 1), l'*Historia S. Arnulfi Metensis* (Pertz, *SS.*, XXIV, 530, 531 : *Pipinus nanus*), la *Genealogia ex stirpe sancti Arnulfi* (Pertz, *id.*, XXV, 382 : *Pipinum nanum*), Jean d'Outremeuse (*Pepin le gros*, *Pepin le nain*).

avec le lion et la légendaire petitesse appartiennent réellement au père et non au fils de Charles Martel, c'est qu'il y a des traces incontestables de récits épiques formés autour du fils d'Anseïs. Déjà du temps de Charlemagne Paul Diacre écrivait : « Anschises [1] genuit Pippinum, quo nihil umquam potuit esse audacius [2]. » A la fin du x[e] siècle, les *Annales Mettenses*, texte consacré à la gloire de la maison carolingienne et dont l'historien doit se méfier, disent en parlant du père de Charles Martel : « Cujus memorabilium gestorum commenta, quae ante principatum seu in principatu peregit, cunctis Francorum populis declarata coruscant [3]. » Et l'auteur raconte, comme le premier des hauts faits de Pépin, une histoire qui nous représente, dit M. Rajna, une vraie « chanson d'enfances », comme nous en connaissons plus d'une. Gondouin avait tué, en trahison, Anseïs ; le jeune Pépin, élevé en lieu sûr, fait tout à coup irruption dans le palais usurpé par le traître, et « puerili quidem manu, sed heroica ferocitate prostravit, haud aliter quam ut de David legitur quod Domino gubernante immanem Goliam puerili ictu prosternens, proprio gladio vita capiteque spoliavit. [4] » La

---

1. Cette forme bizarre, plus tard ramenée simplement à *Anchises*, est donnée au nom *Ansegisus* pour le rapprocher de celui du père d'Énée et rappeler la descendance troyenne des Francs. L'épopée, naturellement, ignore ces fables érudites.

2. Voy. P. Rajna, *Le Origini dell' epopea francese*, p. 245. C'est littéralement ce que dit Adenet du roi Pépin : *Mais plus hardie chose ne fu onques choisie*. L'anecdote rapportée ci-dessus (p. 189, n. 1) au roi pourrait donc bien aussi être originairement la propriété de son grand-père.

3. Pertz, *SS.*, I, 316.

4. Sigebert de Gembloux, au commencement du XII[e] siècle, nous apprend que Gondouin était un enfant trouvé, élevé et fait chevalier par Anseïs, qu'il avait ainsi récompensé de ses bienfaits (Pertz, *SS.*, VI, 327). J'ai vu quelque part, mais je ne puis me rappeler où, que Gondouin tua Anseïs à une partie de chasse. C'est ainsi que le traître Doon tue le père de Bovon dans *Bovon de Hanstone*, et Pépin venge ensuite son père comme Bovon venge le sien. On peut encore rappeler, comme exemple de la vengeance tirée par un fils du meurtre de son père (sans parler de *Daurel et Beton*, imité de *Bovon de Hanstone*) [cf. ci-dessus, pp. 144-5], l'histoire de Jourdain de Blaie. Il est impossible de savoir si les récits des *Annales Mettenses* et de Sigebert ont une base historique ou remontent uniquement à une ancienne fiction épique.

comparaison de Pépin avec le petit David en face de l'immense Goliath, que nous retrouvons ici [1], tend encore à faire croire que c'était bien l'aïeul du roi Pépin qui avait le surnom de « petit » et le renom d'une hardiesse extraordinaire [2].

II

Le trait capital du rôle de Pépin dans l'histoire, le fait d'avoir été le fondateur d'une nouvelle et glorieuse dynastie, paraît généralement effacé dans la légende. Elle n'a pas oublié complètement le grand événement de la substitution d'une race régnante à l'autre, mais, comme on l'a vu plus haut, elle l'a placé antérieurement et l'a simplement attribué à l'extinction de la lignée mâle de « Floovent ». Peut-être, cependant, faut-il voir une représentation légendaire de l'avènement de la famille carolingienne en la personne de Pépin dans une mention qui nous reste obscure et qui serait susceptible d'autres explications encore.

---

1. M. Ed. Bonnell ne voit dans le récit des *Annales Mettenses* qu'une fabrication de l'auteur suggérée (?) par le récit de Notker relatif au combat du roi Pépin contre le lion (*Die Anfänge des karoling. Hauses*, p. 119). Le témoignage indépendant de Sigebert de Gembloux prouve qu'il n'en est rien, et d'ailleurs cette méthode de critique, qui ne tient aucun compte des légendes populaires, ne saurait être appliquée à des récits si visiblement apparentés à l'épopée.

2. Un autre texte du Xe siècle, indépendant des *Annales Mettenses*, la *Vita Chrodegangi*, nous raconte un exploit de Pépin « le Moyen », qui rappelle celui-là, mais qui en diffère assez pour qu'on y voie non une variante mais un autre épisode. L'auteur emprunte d'abord à Paul Diacre la formule citée plus haut (*Anchises Pippinum genuit, quo nihil unquam potuit esse audacius*), puis il ajoute : « Erat hic Pippinus sub nomine ducis Galliae universae praesidens, habebatque adversarium satis crudelem in Alemannia. Quanti autem hunc faceret, res quam dico indicio fuit. Certe dux incomparabilis gloriae, dum die una sedens quid a barbaro passus esset recordaretur, nemini suorum aliquid dicens, arma sumit, iter arripit, Renum solus transmeat, Sueviam ingreditur, domum cruentissimi adit, constanti animo gladio viscera illius patefecit viaque qua venerat patriam redit. » (Pertz, *SS.*, X, 556.)

Au commencement du XIII^e^ siècle, l'auteur saintongeais d'une chronique des rois de France, qui a généralement traduit du latin, mais qui s'est permis quelques interpolations d'origine épique, nous dit, évidemment d'après une chanson : « Tres gestes ot en France, l'una de Pepin *e de l'angre* [1]. » La chanson de *Doon de Maience* (XIII^e^ siècle) nous donne le même renseignement : énumérant les trois *gestes*, elle ajoute :

La premeraine fu de Pépin *et de l'ange* [2].

On voit qu'ici Pépin, et non Charles Martel ou Anseïs, est donné comme le chef de la *geste* royale. Mais que vient faire là l'ange ? L'auteur de *Doon* nous l'explique à un autre endroit de son poème, mais d'une façon qui ne nous inspire pas grande confiance. Reprenant en détail les trois *gestes* de France, il fait ici de celle du roi la troisième, et nous dit :

La tierche geste après, chele qui miex valoit,
Chele fu de Pepin, qui l'empire tenoit,
A qui li angres dist que un enfant aroit
Qui sus les Sarrasins de terre conquerroit
Deus tans et plus assés que Pepins ne tenoit.
Chen fu Challes li ber : li angres voir disoit (8015 ss.).

Une semblable prédiction suffit-elle pour justifier le nom de « geste de Pépin et de l'ange » ? On en doute, et il semble plutôt que le poète ait développé d'une façon banale une allusion traditionnelle qu'il ne comprenait pas [3].

---

1. Ms. B. N. fr. 5714, dernier fol. [*Tote l'istoire de France*, éd. Bourdillon, avec lettre-préface de Gaston Paris, p. XII et p. 90].

2. *Doon de Maience*, chanson de geste p. p. A. Pey (Paris, 1859), v. 5.

3. [*Cf. Osterhage [*Ueber einige chansons de geste des Lohengrinkreises*, p.7 ; *Baudoin de Sebourc*, I, 32].] Une histoire qui semble rappeler celle-là, mais qui est sans doute de pure invention, se rencontre au début du roman de *Charles le Chauve* (*Hist. litt.*, t. XXV, p. 94) : le roi Clotaire étant mort sans enfants, un ange apparaît aux douze pairs de France pour leur dire de ne pas se hâter de lui donner un successeur, Dieu ayant désigné pour le remplacer le roi païen Melsiau de Hongrie, qui en effet plus tard, à la suite d'un miracle, est baptisé et devient Charles le Chauve. Nous avons vu plus haut (p. 185) ce nom donné par Jean Bodel à un des prédécesseurs de Pépin.

Ce qui porte encore à le croire, c'est que cette allusion se trouve ailleurs expliquée d'une tout autre façon. Le roman en prose toscane de *Fioravante*, qui repose sur une compilation franco-italienne plus ancienne, nous dit que, le roi Gisberto étant mort, « dello re Gisberto non rimase se none uno figliuolo ch'ebbe nome il re Agnolo Michele. E del re Agnolo non rimase reda, ma rimase (*sic*) uno siniscalco ch'era molto gagliardo e buono uomo, e di questo siniscalco si nacque lo re Pipino [1] ». Un petit poème généalogique composé en 1382 [2] présente les choses différemment : effaçant presque complètement la tradition déjà bien obscurcie dans le *Fioravante*, il donne simplement au roi Gisberto un fils appelé Angelino, père d'un certain Amilio, *Quale a Pippino poi fe' fare omaggio* [3]. On voit que dans la tradition représentée par ces deux passages s'est conservé plus ou moins vaguement le souvenir d'un « ange » qui, avant Pépin, aurait régné sur la France ; mais précisément ce « roi ange » n'est directement rien à Pépin [4] : dès lors que

---

1. Dans Rajna, *I Reali di Francia*, vol. I (1872), p. 489. Le nom de *Michele*, ajouté à *Agnolo*, est visiblement dû au rédacteur du *Fioravante*, et lui a été suggéré par l'association habituelle entre *Michel* et *ange*. Il est clair que le compilateur ne sait plus ce que c'est que ce « roi ange ».

2. *Gisberto da Mascona* (voy. Rajna, *I Reali*, I, 226).

3. Rajna, *I Reali*, I, 273.

4. Plusieurs textes d'origine italienne qui se rattachent à cette tradition ont eu l'idée de faire simplement d' « Agnolo » le père de Pépin. C'est ce que fait déjà le célèbre manuscrit XIII de Venise, où Buovo d'Antona appelle Pépin *ceste fils d'Angelo*, et dit de lui : *Jamais li roi Angelo, li qual si fu son per, Si como e poso oldir e derasner, Ne li plage mais traimento user* (le manuscrit porte ici *ser* au lieu de *per*, ce qui avait d'abord induit M. Rajna en erreur : voyez *I Reali*, I, p. 54, et *Zeitschrift für romanische Philologie*, XII, 488). Probablement le compilateur s'était refusé à séparer les « royaux de France » en deux lignées et à faire de Charlemagne le petit-fils d'un simple sénéchal. Il en est de même dans la mise en prose toscane d'une compilation analogue, sinon identique, dont le début a été récemment découvert : *Fieravante* (*sic*) a un fils appelé *re Agniolo*, « ello re Agniolo si rimane in Parigi, e àne un suo damigiello, el quale si chiama Pipino » (*Zeitschr. f. rom. Phil.*, XV, 60) : il n'est pas ici question de Gisberto, et nous ne savons pas s'il en était parlé dans la compilation franco-italienne de Venise, à laquelle manque toute la

veut dire, dans notre tradition française, « la geste *de Pépin et de l'ange* » ? On peut peut-être s'en rendre compte si on admet, sur le « roi ange », la conjecture fort plausible de M. Wesselofsky [1]. Nous savons par les allusions de deux poèmes français et par le récit de *Fioravante* (suivi par les *Reali di Francia*) qu'il existait une ancienne chanson sur le roi Girbert (le Gisberto italien) : Girbert, enflé d'orgueil, avait défié Dieu lui-même ; Dieu l'avait puni en le privant pendant plusieurs années de son trône, où il était remonté après avoir fait pénitence [2]. Or cette histoire n'est probablement qu'une variante d'une légende extrêmement répandue, dans laquelle un roi orgueilleux est dépouillé pour un temps de sa dignité et réduit à la plus grande détresse, pendant qu'un être surnaturel, qui a revêtu sa ressemblance, règne à sa

---

première partie. — Il est possible que l'idée de rattacher directement Pépin à la race de Fioravante soit venue spontanément au rédacteur du manuscrit d'où procèdent le ms. de Paris et le ms. Laurentien de *Fioravante* : tous deux disent : *E del re Agnolo nacque Pippino* (*Reali*, I, 489 ; A. Darmesteter, *De Floovante*, p. 180). Gherardo, l'auteur du *Buovo d'Antona* en octaves souvent imprimé, a dû avoir pour source un manuscrit semblable de *Fioravante*, puisqu'il donne pour père à Pépin *Re Agnolo Michele de gran possanza* (Rajna, *I Reali*, I, 273). Andrea da Barberino, le rédacteur des *Reali di Francia*, a eu sans doute aussi un texte pareil sous les yeux ; mais il s'est avisé de le modifier en dédoublant l'*Agnolo Michele* de son modèle : d'après lui Michele est fils de Gisberto et règne après lui, sans que d'ailleurs on nous dise absolument rien de son règne (l. III, ch. 15), puis il meurt, « e di lui rimase un figliuolo che ebbe nome Costantino. Costui fu tanto begnino e tenne il reame di Francia in tanta pace, che i Francesi lo chiamarono *l'Agnolo*. Questo nome andò e fu tanto innanzi che in molte scritture non fu menzionato Costantino, ma in molte scritture istoriografe dei gesti di Francia lo chiamarono l'Agnolo. Costui fu imperatore di Roma ed ebbe due figliuoli, l'uno ebbe nome Lione e l'altro Pipino » Sur ce Léon, inventé par Andrea, et sur les raisons de cette invention, voy. Rajna, *I Reali*, I, 274. Le nom de Constantin lui appartient aussi et se rattache à toute sa conception généalogique.

1. *Archiv für slavische Philologie*, VI, 570-73. J'avais proposé de mon côté la même explication (*Romania*, XIII, 609), tandis que M. Rajna paraît ne voir qu'une coïncidence fortuite dans les ressemblances de la légende de Girbert avec celle de Nabuchodonosor (*I Reali*, I, 84) ou de l'Empereur orgueilleux (*Le Origini dell'epopea francese*, p. 172).

2. Voy. *Romania*, II, 355 ; XIII, 608.

place. Cet être surnaturel, dans toutes les versions occidentales de la légende, est un ange [1], et Jean de Condé, qui a rimé au XIVe siècle une de ces versions, l'appelle à plusieurs reprises « le roi ange » [2]. C'est lui qu'il faut reconnaître dans le « roi ange » du *Pépin et Charlemagne* de Venise, dans « l'ange » de la tradition française [3]. Mais dans quel rapport cet ange est-il avec Pépin ? On ne peut supposer qu'il fût son père, sa mère étant la femme du sénéchal de Girbert ; mais on peut croire que l'ange, en rendant son trône à Girbert repentant, lui désignait le jeune fils du sénéchal comme devant être son successeur. C'est ce qui pouvait justifier, pour la famille issue de Pépin, la désignation de « geste de Pépin et de l'ange ». Toutefois il reste encore sur ce point quelque obscurité ; ce qui est seulement clair, c'est que l'histoire de la dépossession temporaire du roi orgueilleux s'était très anciennement attachée à un prétendu roi de France appelé Girbert, dont on faisait en même temps le dernier des descendants de Floovent et le prédécesseur de Pépin.

Dans la tradition française la plus répandue, le père de Pépin était déjà roi, et le changement de dynastie s'était opéré en faveur de son père ou d'un de ses aïeux [4]. Mais ce changement n'avait pas été accepté sans protestation au moins d'un côté, et les rois des Saisnes, descendants d'une fille de Floovent, se

---

1. Voyez H. Varnhagen, *Ein indisches Märchen auf seiner Wanderung* (Berlin, 1882), p. 23 [cf. ci-dessous, p. 323, n. 1].

2. *Le Dit du Magnificat* (Scheler, *Dits et contes de Baudouin et Jean de Condé*, t. II, p. 355 et ss.), v. 175 : *Et li rois angles gouvrenoit Son roiaume et con rois regnoit* ; de même v. 297, 338.

3. Dans le *Fioravante*, où tout ce récit est fort altéré, Gisberto, devenu lépreux, confie son royaume à Rizieri et se retire au désert pour faire pénitence ; le souvenir de la forme primitive n'est resté que dans le nom d'*Agnolo*.

4. Je mentionnerai ici la singulière invention de l'auteur du poème allemand *Rother*, qui écrivait en Bavière vers le milieu du XIIe siècle. D'après lui, Pépin est le fils du roi Rother et de la fille de l'empereur de Constantinople ; son père, l'ayant armé chevalier, se retire du monde et le fait couronner à sa place (pour les références, voy. Golther, *Geschichte der deutschen Litteratur*, p. 101). Pour le récit encore plus aventureux du poème allemand de *la Bonne Dame*, voy. *Hist. poét. de Charlemagne*, p. 226.

prétendaient les héritiers légitimes de la couronne de France ; tel était le motif des guerres incessantes entre Saisnes et Francs, reprises de génération en génération depuis « le tens Anseïs » et terminées seulement par Charlemagne [1].

III

La part que prit Pépin lui-même à cette lutte héréditaire formait évidemment le plus glorieux épisode de son histoire poétique. Pépin fit réllement la guerre aux Saxons, et du vivant de son père et quand il fut devenu maire du palais, puis roi (en 753 notamment il mena en Saxe une campagne victorieuse). Mais les maigres annales du temps ne nous donnent aucun détail sur ces expéditions, et nous ne savons jusqu'à quel point l'histoire a inspiré la poésie [2]. Le grand exploit que celle-ci attribue

---

1. Les révoltes et les trahisons de Grifon, fils de Charles Martel et de la bavaroise Svanahild, qui se terminèrent par sa mort tragique et prématurée en Maurienne, ont sans doute donné lieu à des récits épiques. C'est bien à tort que M. Riezler (voy. *Romania*, XXII, 328) a voulu voir dans ce jeune rebelle le prototype du vieux et fidèle Naimon de Bavière ; mais il est possible, comme l'ont indiqué MM. Nyrop (*Storia dell' epopea francese*, p. 159, note 2) et O. Schultz (*Zeitschrift für rom. Philologie*, XVIII, 129) et comme l'a aussi conjecturé M. Rajna, que le nom de Grifon survive dans le *Grifon d'Autefeuille* dont plusieurs textes poétiques font le chef de la geste des traîtres : père de Ganelon, il est par là même le contemporain de Pépin. Peut-être l'histoire de Grifon se retrouvait-elle au moins en partie dans celle qu'un poème dont nous ne connaissons que l'existence prêtait à son petit-fils, *l'enfant Grifonel*, fils de Ganelon. Le ms. de Lyon de *Roncevaux* (éd. Förster) se termine, après avoir raconté la mort de Pinabel et de Ganelon, par ces vers :

> Puis en ot il en France mout dolerous tormant,
> Et de ce muit la guerre de Grifonel l'enfant.

2. Les *Annales Mettenses* (voy. ci-dessus, p. 194), nous présentent, dans les guerres de Pépin outre Rhin, une scène dont le pendant se trouvait déjà dans le vieux poème sur Clotaire dont le *Liber historiae Francorum* nous a conservé un résumé : Pépin combattant (en 743) contre le duc de Bavière

à Pépin, c'est d'avoir tué de sa main le roi Justamont, le père du célèbre Guitequin. Dans l'ancienne chanson des *Saisnes* dont la cinquième branche de la *Karlamagnus Saga* nous a conservé une traduction, cet exploit est rappelé d'une façon assez dramatique dans un dialogue entre Guiteclin (*Guitalin*) et Charlemagne, séparés par le fleuve sur lequel Charles construit un pont. Guiteclin lui demande de quel droit il envahit son pays ; l'empereur répond que la Saxe est son patrimoine, car Pépin son père la possédait. Guiteclin réplique, avec force invectives, que Charles n'est pas même roi légitime de France, car il n'est que le bâtard de Pépin [1], qui l'engendra un jour en revenant de la chasse : quand il naquit, on l'exposa devant les portes de Saint-Denis, et il y fut recueilli et élevé par charité. Charlemagne réplique qu'il est le fils de Pépin et de sa femme épousée ; son père Pépin a tué, pour de justes causes, le père de Guiteclin et l'a emmené lui-même en France, où il a renié ses idoles et accepté le baptême ; il a reçu alors la Saxe en fief ; mais aussitôt il est retourné au service du diable. Guiteclin se répand en menaces et jure de venger la mort de son père [2]. — Ce père, tué par Pépin, n'est pas nommé ici ; mais le renouvellement des

---

Ogdilo, qui a avec lui *Saxones et Alamannos*, se trouve séparé des ennemis par le Lech : « Provocati tandem Franci inrisionibus, gentis illius, indignatione commoti, periculo se dederunt, etc. » (Pertz, *SS.*, I, 328) ; la même scène se reproduit plus tard entre Pépin et les Saxons des deux côtés de l'Ocker (*ib.*, 330). Ces insultes et ces provocations entre Saisnes et Francs d'une rive d'un fleuve à l'autre sont typiques pour les guerres de Saxe, et on les retrouve dans les chansons consacrées à Charlemagne comme dans celles qui célébraient Clotaire.

1. Je suis ici la leçon de la famille B (qui a passé à la version danoise). Le ms. A donne « Ornolf » au lieu de Pépin, et on est tenté de voir là un souvenir d'Arnulf, le père d'Anseïs et le chef réel de la lignée carolingienne. Mais la réponse de Charles semble plutôt s'appliquer à l'accusation que formule la rédaction B, et on a là sans doute le reste d'une ancienne version des *Enfances de Charles Martel*, plus tard transportées à Charlemagne : on sait que Charles Martel était réellement bâtard de Pépin « le Moyen ».

2. *Karlamagnus Saga*, éd. Unger (Christiania, 1860), V, 25-26. Cf. *Bibl. de l'Éc. des Chartes*, 6e série, t. I, p. 28 ; Pedersens *Danske Skrifter*, éd Brandt (Copenhague, 1856), p. 77.

Saisnes par Jean Bodel, quoiqu'il ait omis cette scène, nous apprend que c'était Justamont. Après avoir parlé d'Anseïs, Bodel nous dit :

> Cil fu peres Pepin le vassal droiturier,
> Qui puis refist as Saisnes maint mortel encombrier
> Et ocist Justamont voirement sanz cuidier :
> Guiteclins le cuida puis vers Charlon vengier ;
> Li fil après les peres repristrent le mestier [1].

Ailleurs il dit expressément :

> Guiteclins de Saissoigne, qui fu filz Justamont [2].

Dans *Oger le Danois* on dit, en parlant de Charles :

> Pepins ses peres si ocist Justamont [3]

La *Chronique des rois de France* dit de Pépin :

> Par force conquist Justamont [4].

La chanson de *Mainet* ajoute à ce renseignement quelques détails qui nous montrent que le poème sur les guerres de Pépin en Saxe avait dû subir un remaniement assez récent, puisqu'on y voyait figurer « Carsadoine de Perse » à côté du Saisne Justamont. Les compagnons de Mainet (Charles), émerveillés de ses premiers exploits, s'écrient :

---

1. *La Chanson des Saxons*, p. p. Francisque Michel (Paris, 1839), t. I, p. 9. Voy. encore p. 25.

2. T. I, p. 167.

3. *La chevalerie Ogier de Danemarche*, p. p. Barrois (Paris, 1842), v. 9877. Plus loin Brehus, s'adressant à Charles lui-même, lui dit : *Pepins tes peres, li malvais nains puant, Roi Justamont rochist il vraiemant, En traïson, ce dient Anfricant* (v. 9946). [**Foucon de Candie*, ms. de Boulogne, 24 d, Foucon dit [éd. Schultz-Gora, v. 624-6] :

> Ore cuit prover mon vert branc de color,
> Qui fu Pepin le maine enpereor
> Dont il ocist Justamont en l'estor.]

4. Jubinal, *Nouv. recueil*, t. II, p. 21.

Ahi ! sire, quels estes, gentis fieus a baron !
Ja fus tu fieus Pepin qui ocist le lion,
Et vainqui en bataille le Saisne Justamont :
Il li caupa le chief, n'i feri se li non ;
Carsadoine de Perse mist il en sa prison ;
Et si conquist Saisoigne par l'art de l'esperon [1].

C'est à la même chanson que se rapporte une allusion de *Doon de la Roche*, où on voit que ce Carsadoine était le frère de Justamont [2].

D'après Jean des Prés, c'est dans une guerre menée par son père « Charmartel » que Pépin tua « l'ajoiant Juscalmont », haut de quinze pieds (tandis que Pépin n'en avait que cinq) : il lui coupe la tête (comme dans *Mainet*) et la rapporte au bout de sa lance [3] ; les Sarrasins s'enfuient [4]. Le chroniqueur liégeois raconte d'autres hauts faits de Pépin en Allemagne, accomplis du vivant de son père : nous avons déjà parlé de la guerre de Bavière où il tua le lion [5] ; plus tard il combat à Bastogne le païen Plan-

---

1. *Mainet* (dans le t. IV de la *Romania*), IV, 54 ss. — Dans un autre passage, le roi de Tolède Galafre dit en parlant de soudoyers (je mets en italique les fins de vers manquantes suppléées) : « Plus lor donrai de tere c'on*ques n'en tint Pepin*, Li petis rois de France qui *tant fu de franc lin*, Qui m'ocist Justamont que te*noie a cousin*. » Cette restitution est justifiée par un vers des *Saisnes*, p. 12, où on dit à Guiteclin : *Marsiles tes cousins* (Marsile est le fils de Galafre) ; sur ce vers, cf. *Romania*, XI, 494.

2. Pépin, dit ce poème, a conquis la Saxe sur Carsadoine (le ms. Harl. 4404 porterait *Lazadoine*), dont il avait tué le frère Justamont (Sachs, *Beiträge*, p. 9).

3. Il est à noter que cet exploit de Pépin est précisément le même que le vieux poème sur la guerre de Saxe résumé dans le *Liber historiæ Francorum* attribué à Clotaire : il tue le roi des Saisnes Bertoald et élève sa tête au bout d'une perche (*in conto*, sans doute d'une lance). Voy. Krusch, *Scriptores rerum merovingicarum*, II, 314.

4. *Chroniques de Jehan des Preis*, t. II, p. 403. L'éditeur met en note cette remarque singulière : « Ce récit doit s'appliquer à la bataille de Poitiers, et Juscalmont cache l'émir Abderam ou Abd-el-Rahman. » D'après Jean des Prés, Juscalmont aurait été le père, non de Guiteclin, mais de Bramont ou Braimont, tué plus tard par le jeune Charles ; c'est de l'invention du compilateur.

5. Sur le duc *Odilo* ou *Ogdilo* de Bavière (*Uidre*, *Uidelon* en français) et sa

dris, est fait prisonnier, emmené à Liège et délivré [1]. Devenu roi, il reprend la guerre de Saxe et, après de nombreux exploits, pris encore une fois par les païens, il est emmené en « Allemaigne mult parfont en castel de Portangne, et l'ont longuement celeit ». En France on le croit mort et on célèbre ses obsèques à Saint-Denis ; mais un jour le Saisne Guimer, pris par Doon de Mayence, lui révèle la prison de Pépin et le fait remettre en liberté [2]. — Une autre captivité de Pépin, enlevé à la chasse par « Brenehaut de Sassoigne », emmené à Tremoigne et délivré par son neveu Landri au moment où il va être mis à mort, est probablement de l'invention de l'auteur de *Doon de la Roche* [3]. — C'est encore à une expédition en Allemagne que se rapporte l'allusion de *Doon de Maience*, d'après laquelle Pépin n'aurait pas osé attaquer la cité de Vauclere, que le jeune Doon demande hardiment à Charlemagne de conquérir pour lui [4]. — L'histoire réelle nous montre d'ailleurs Pépin menant en Allemagne d'autres guerres encore que celle qu'il fit aux Saxons : du vivant même de son père il avait combattu et vaincu le duc des Alemans Theobald [5].

---

persistance dans l'épopée, il y aurait à faire des recherches pour lesquelles le temps me manque présentement.

1. P. 417 : invention de Jean des Prés pour mettre la scène d'un récit à Liège.

2. P. 469. C'est pendant cette disparition de Pépin que Charles est chassé de France par « ses dois freres bastars ». Tout cela est très confus (Jean des Prés, qui ne connaît rien de l'histoire de la fausse Berte, n'a qu'une idée vague de celle de Mainet), et en partie inventé, comme le montre l'intervention de Doon de Mayence, qui appartient dans l'épopée à la génération suivante.

3. Voy. Sachs, *Beiträge*, p. 9.

4. Voy. *Doon de Maience*, p. 193, 230. Le tout est sans doute inventé par le poète pour rehausser la gloire de Doon.

5. Serait-ce le nom de cet ennemi des Francs, transformé naturellement en « païen », qui aurait passé au célèbre Tibaud, premier mari d'Orable-Guibourg et adversaire acharné de Guillaume d'Orange ? On peut le supposer, comme l'a déjà fait M. O. Schultz (*Zeitschr. für rom. Philol.*, XVIII, 127). Toutefois il y a fort peu de communication entre la partie réellement méridionale de la geste de Guillaume, à laquelle appartiennent Tibaud et Guibourg, et l'épopée royale proprement dite.

Avec les guerres d'Allemagne, c'est la guerre d'Aquitaine, contre Waifar ou Gaifier, qui tint la plus grande place dans la vie de Pépin. Pendant huit ans les expéditions se succédèrent en Aquitaine, et, malgré les victoires et les dévastations de Pépin, la résistance opiniâtre de Gaifier ne cessa qu'avec sa vie. Le souvenir de Gaifier paraît avoir été entretenu par des bracelets d'or incrusté de pierres précieuses, provenant de lui, que Pépin avait offerts à l'église de Saint-Denis, et qu'on y montrait encore au XIII[e] siècle, *les bous Gaifier*[1]. De là sans doute, l'origine de ces dépouilles étant oubliée, la renommée qui s'attacha à Gaifier d'avoir été simplement un roi extrêmement riche : *le tresor Gaifier* est souvent mentionné dans les poèmes. Bientôt Gaifier *de Bordele* fut considéré comme un roi ami de Charlemagne : un poème qui a laissé ses traces à la fois dans Turpin et dans *Gaidon* (v. 232-234) le faisait mourir à Roncevaux et pleurer par Charles. Il n'est donc pas sûr que son nom renvoie à des poèmes perdus sur les guerres de Pépin en Aquitaine, où il n'aurait pu jouer que le rôle d'un ennemi. — Il est plus admissible, quoique douteux, que la défection du duc Tassilon de Bavière dans une des campagnes de Pépin contre Gaifier (763) ait laissé son souvenir, provenant évidemment d'un poème, dans la locution qui fait de *la compagnie Tassel* le synonyme d'une association où l'un des associés est de mauvaise foi[2].

Le roman du *Comte de Poitiers*, qui place à la cour de Pépin

---

1. « Le roy prist un aournement d'or et de pierres précieuses qu'il mettoit en ses bras aux festes solempneles, que on apelle encore *les bous Gaifier*, et les fist pendre en signe de victoire en l'église de Saint-Denis-de-France devers le maistre autel, qui encore y sont ; mais il pendent maintenant dessoubs le bras du crucifis d'or. » (*Chron. de S. Denis*, éd. P. Paris, t. II, p. 52.) Pour d'autres exemples de *bou* (prov. *banc*), « bracelet », voy. le *Dictionnaire* de M. Godefroy.

2. C'est la conjecture qu'avait jadis émise Jacob Grimm (*Reinhart Fuchs*, p. CXXIII), et que M. O. Schultz a exposée d'une façon fort savante et ingénieuse dans un article de l'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen* (t. XCI (1893), p. 241-247). La forme du nom, *Tassel* au lieu de *Taslon*, qu'on attendrait, et l'expression *compagnie*, qui paraît ne pas s'appliquer ici avec une parfaite justesse, empêchent de la considérer comme assurée.

la scène de son récit, lui attribue du côté des Pyrénées une expédition à laquelle l'histoire ne paraît fournir aucune base [1]. C'est évidemment d'après un poème que, faisant l'éloge de Pépin « le nain », il résume ses merveilleuses prouesses dans les Pyrénées :

Onques par cop de chevalier
Ne guerpi sele ne estrier.
Entre les pors de Pampelune,
Par nuit, si con luisoit la lune,
Ocist quatre freres gaians :
Encor pert lés les desrubans
Par ou Taillefers s'en ala,
Li bons cevaus que li dona
Grains d'or, li fix de sa seror,
Cent lieues coroit en un jor (v. 13-22) [2].

Ce poème, qui devait être fort aventureux et romanesque, et par conséquent assez peu ancien, n'a laissé aucune trace dans la littérature.

Un moine de Lérins, qui écrivit, sans doute dans la première moitié du XIII[e] siècle, une vie latine de saint Honorat, patron de son abbaye, qui n'est qu'un tissu de fables ou d'impostures, y fait figurer Pépin d'une façon fort singulière :

Cumque exaucta seductio Johannis [3] et Machometi existeret pluribus furiosis et potentibus principibus convallata, et contra Pipinum Bavarie principem, qui Ludovicum regem Gaunorum [4] expugnaverat et errorem illorum nitebatur totis viribus demoliri, acies direxissent, eum apud Carnotum debellantes, vix ab eorum faucibus est ereptus [5].

---

1. Pépin, dans ses guerres d'Aquitaine, ne s'avança pas au midi plus loin que Bordeaux et Périgueux.

2. Le poète ajoute que Pépin conquit quatre royaumes, cinq duchés et dix comtés.

3. Ce personnage, appelé antérieurement « Johannes Gaunus », est présenté comme le complice de Mahomet dans la fondation de son « hérésie ». On ne devine pas où notre auteur a pris ce nom.

4. Ces *Gauni* paraissent bien être les sectateurs de Gaunus, ou les mahométans ; cependant le ms. cité plus loin porte en marge *Germanorum*.

5. Ce texte a été imprimé par M. P. Meyer dans la *Romania*, t. VIII, p. 498 ; il se lit au fol. 8 d'un ms. de la *Vita Sancti Honorati* récemment

L'hagiographe raconte ensuite comment saint Honorat réussit à délivrer Charles des prisons de Tolède où le retenait « Aygoland ». Quel est ce Louis, roi des « Gaunes » ou mahométans, que Pépin avait vaincu ? Que signifie cette bataille livrée à Chartres par un prince de Bavière ? Et comment Pépin et son fils Charles, plus tard empereur, sont-ils devenus des princes de Bavière ? Ce sont des mystères que l'hagiographe de Lérins aurait seul pu nous dévoiler. Il est probable d'ailleurs que son invention joue dans tout cela le rôle principal, et qu'il n'a guère pris à la tradition que des noms qui ne lui représentaient rien de précis [1].

L'expédition de Pépin en Italie, qui fut un des grands événements de son règne, et qui, en constituant définitivement le pouvoir temporel des papes, eut des conséquences d'une si grande portée, ne paraît avoir laissé aucune trace dans la tradition épique. Le souvenir s'en est sans doute absorbé dans celui du secours que Charlemagne, comme son père, prêta à la papauté, et de la grande guerre qui mit fin à l'existence du royaume lombard. Il en est de même des guerres de Pépin contre les musulmans de la Provence et du Languedoc, où il continuait son père et précédait son fils.

IV

Dans plusieurs poèmes français, Pépin est présenté comme le roi régnant, mais il ne prend à l'action qu'une part accessoire

---

acquis par la Bibl. Nat. (N. acq. lat. 575). On trouvera dans l'article de M. Meyer tous les renseignements sur la vie latine de saint Honorat et la traduction provençale qu'en a donnée Raimond Féraut. Le passage du poème de Féraut correspondant à celui-ci, et qui n'ajoute rien d'essentiel, a été imprimé dans l'appendice (p. 496) de l'*Histoire poétique de Charlemagne* ; il forme le chapitre XVIII du livre Ier de l'édition de la *Vida de Sant Honorat* donnée par M. Sardou.

1. Peut-être, cependant, y a-t-il quelque rapport entre cette attribution des Carolingiens à la Bavière et les versions allemandes de Berte, d'après

et généralement peu honorable. Tel est le cas surtout pour le vaste cycle des *Lorrains* : il y joue un rôle constant, mais un rôle lamentable. Mis sur le trône par Hervi de Metz, il refuse de le secourir quand les Hongrois le menacent, si bien qu'Hervi renonce à son hommage. Plus tard, réconcilié avec les fils d'Hervi, il se laisse décider par eux à aller repousser les Sarrasins en Maurienne, mais il tombe malade à Lyon, et les Français combattent sans lui. Après des guerres entre ses barons qu'il n'essaie pas d'empêcher ou auxquelles il se mêle sans grand souci de la justice, il enlève à Garin, à l'aide d'une machination cléricale, la main de Blanchefleur de Maurienne, que son père le roi Tierri avait expressément destinée au fils d'Hervi. Dès lors entre les Bordelais et les Lorrains se déchaîne une guerre implacable, qui ne s'arrête par moments que pour reprendre avec plus de fureur, et qui se déroule pendant trois générations devant le roi Pépin, ballotté sans cesse dans cet orage qu'il essaie en vain d'apaiser, dominé par son impérieuse épouse qu'un penchant secret rattache à son premier fiancé [1], jouet impuissant

---

lesquelles Pépin, bien que roi de France, résidait à Weihenstephan en Bavière. On peut rappeler aussi (voy. ci-dessus, p. 199, n. 4) que le poème où on fait de Pépin le fils du roi Rother est essentiellement bavarois. *Karlemaynes lo bavier* dans *Daurel et Beton* (v. 139) est, comme le remarque l'éditeur, une faute (pour *lo ber* ou *lo fier*) qui détruit la mesure du vers.

1. Un passage curieux de certains manuscrits, que P. Paris n'a pas admis dans son édition de *Garin*, mais dont il a rendu le sens dans sa traduction (*Garin le Loherain, chanson de geste mise en nouveau langage*, Paris, 1862, p. 138), tend à faire croire que dans certaines versions l'affection de Blanchefleur pour son cousin Garin n'était pas restreinte à une honnête amitié. C'est le jour même de ses noces que la jeune reine compare l'époux qu'elle vient de prendre à celui qu'elle aurait pu avoir (je mets en italique les vers que j'ajoute, d'après une note de mon père, au texte imprimé) : « Devant le roi esta en piés Garins, De la grant coupe servi le roi Pepin : Gent ot le cors, molé et eschevi, En nule terre plus bel de lui ne vi. Bien le regarde la franche empereris : Forment li siet et mout li abelist ; D'eures en autres a *regardé Pepin* (*éd.* le regarde Pepin), *Qui li resamble si menuz et petiz : Mout se repent quant elea sa cort vint, Qu'en Moriane n'avoit mandé Garin, Et l'esposast et fëist son plaisir ; Mais ne puet estre, dès or i a failli.* » Dans *Girbert de Metz*, Fromont accuse Blanchefleur d'être la maîtresse à la fois des deux fils de Garin,

entre les mains des terribles adversaires. Les infatigables continuateurs des premiers récits finissent pourtant par s'apercevoir que la vie de ce roi traditionnel de l'épopée lorraine se prolonge au delà de toute vraisemblance : ils annoncent enfin sa mort [1], et c'est sous son fils Charlemagne qu'ils placent les derniers épisodes de la grande guerre [2].

Le poème d'*Auberi le Bourguignon*, qui offre plus d'un rapport avec l'épopée des *Lorrains*, lui ressemble encore dans la façon dont il représente et fait agir le roi Pépin, qui y figure surtout dans la dernière partie. Après avoir protégé la juste cause d'Auberi et de Gacelin, il se laisse deux fois acheter par les présents du traître Lambert, et s'il finit par rendre justice à Gacelin et même par le couronner roi de Bavière, c'est que celui-ci a triomphé de tous ses ennemis et que Dieu lui a montré une visible protection [3].

Pépin ne joue pas un rôle beaucoup plus brillant dans les diverses versions du roman de *Landri*, fils de sa sœur (ou de sa fille) Olive, mariée à Doon de la Roche (ou à Hugon). Il se laisse convaincre sottement du crime imputé à l'innocente jeune femme, et reçoit du traître qui l'a calomniée de riches présents qui le gagnent à sa cause ; plus tard cependant, dans l'une au moins des versions, il prend en main le bon droit et contribue à le faire triompher [4].

---

dont leur cousin Hernaud favorise les amours, pendant que le mari n'ose se plaindre : « Girbertz la tient, et si la sert Gerins, S'en est richeuz Hernaudez li petiz, Si en est cous l'emperere Pepins : Tant est soffranz qu'il n'en ose tentir. » (*Roman. Studien*, t. I, p. 516.) Je donne le texte qui résulte de la comparaison des manuscrits. Le mot *richeut* est un nom propre de femme, devenu synonyme d' « entremetteuse » et ici appliqué à un homme : M. Godefroy, qui cite ce passage, propose de traduire *richous*, que donne le manuscrit suivi par M. Stengel, par « qui possède ».

1. Je n'ai pas trouvé cette indication dans nos manuscrits, mais elle résulte de la substitution de Charlemagne à Pépin dans le poème français qui a servi de base à l'imitation néerlandaise (voy. la note suivante).

2. Voy. G. Huet, *Les fragments de la traduction néerlandaise des Lorrains* (*Romania*, t. XXII, p. 363).

3. Voy. *Le Roman d'Aubery le Bourgoing*, p. p. Tarbé (Reims, 1849).

4. Sur les différentes versions de ce roman, voy. Ward, *A Catalogue of romances in the British Museum*, t. I, p. 671.

Ce n'est que dans les versions franco-italiennes ou italiennes de *Bovon de Hanstone* que le roi (ou l'empereur) Pépin intervient ; mais ces versions reposent certainement sur un original français que nous n'avons plus. Dans le *Bovon* franco-italien, dans le *Bovo* vénitien, dans le *Buovo* en octaves toscan et dans les *Reali di Francia*, Pépin, gagné par l'or du traître Doon de Mayence vient assiéger Bovon dans Hanstone (*Antona*) ; mais cette expédition malhonnête tourne à sa confusion : il est fait prisonnier, et n'est délivré qu'en remettant à Bovon comme ôtage son fils, le petit Charles, que Bovon lui renvoie plus tard avec magnanimité [1].

Dans le roman du *Comte de Poitiers* [2], Pépin n'est du moins pas présenté sous un aspect ridicule ou déshonorant. Le caprice du poète lui a fait rattacher au règne de ce roi, dont il connaissait de beaux faits d'armes, un récit qui n'a évidemment rien à faire avec lui et qui est une variante du thème si répandu que nous connaissons surtout par le *Cymbeline* de Shakespeare. Pépin montre seulement trop de facilité à accepter comme vraie une accusation calomnieuse ; en cela, il ressemble à tous les rois des contes populaires et surtout de nos vieux contes épiques.

V

Le seul poème conservé dont Pépin soit à proprement parler le protagoniste est la *Berte aux grands pieds* d'Adenet, à laquelle il faut rattacher toutes les variantes de la légende qui en fait le sujet. Je n'étudierai pas ici ces variantes qui ont déjà fait l'objet de plus d'une comparaison critique [3] et qui appelleraient encore

---

1. Sur les variantes de ce récit dans les divers textes italiens, voy. Rajna, *I Reali di Francia*, I, p. 114-218 (notamment p. 144). [*Aj. *Valentin et Sansnom* (v. Seelmann, *Valentin und Namelos*).]

2. Voy. ci-dessus, p. 190, n. 4.

3. Feist, *Zur Kritik der Bertasage* (Marbourg, 1886). Voy. sur ce travai E. Muret dans la *Romania*, XIV, 608, et cf. Ph.-A. Becker, *Zeitschr. f. rom.*

des recherches, mais qui n'ont pas d'intérêt pour l'histoire de Pépin lui-même : ce conte, originairement mythique, n'est rapporté que par hasard au père de Charlemagne. Il est probable qu'il s'est attaché à lui à la suite de l'histoire de la jeunesse de Charlemagne lui-même et de ses luttes contre ses frères Heldri et Rainfroi : on a voulu expliquer comment le père de Charles avait des fils à demi légitimes [1], et on a mis sur son compte l'histoire du roi qui, trompé par une machination criminelle, avait vécu pendant des années avec une femme qu'il prenait pour la sienne. C'est sans doute parce que le premier auteur de cette combinaison savait que l'épouse du roi Pépin s'appelait Bertrade ou Berte qu'il a donné ce nom à l'héroïne de son récit [2]. Il n'y a donc pas lieu de se demander si le véritable héros de l'histoire n'est pas Pépin « le Moyen » et non son petit-fils, ce qu'on serait tenté de croire en considérant que les aventures prêtées par nos poèmes au jeune Charlemagne appartenaient plus anciennement à Charles Martel et n'ont de fondement que dans son histoire [3] ; mais le nom de Berte, qui est commun à toutes les versions, semble bien prouver que le conte n'a été introduit dans l'épopée carolingienne que pour être appliqué au père de Charlemagne et quand celui-ci avait déjà tout à fait remplacé son grand-père dans sa lutte contre Heldri (Helpri) et Rainfroi. Il est vrai qu'on pourrait soutenir que le nom de Berte, auquel on a cru trouver un sens mythique, était essentiel au conte avant son incorporation à notre épopée, et que c'est ce nom

---

Phil., XVI, 210. M. Muret avait annoncé, il y a sept ans, sur cette légende un travail étendu qu'il ne nous a pas encore donné.

1. Dans nos poèmes ils sont qualifiés tout simplement de bâtards ; mais le fait que Pépin avait cru les engendrer avec sa femme légitime leur donne naturellement une position à part. Au reste, dans la réalité, c'était Charles (Martel) qui était bâtard, et les plus anciens poèmes ne le dissimulaient sans doute pas.

2. Je n'entre pas dans l'examen de tout ce qui a été dit sur la véritable origine de la femme de Pépin ; on sait aujourd'hui avec certitude qu'elle était la fille du comte de Laon Herbert.

3. Voy. G. Paris, *Hist. poét. de Charlemagne*, p. 438 ; Rajna, *Origini dell' epopea francese*, p. 199 ; *Romania*, XIII, 609.

même qui a fait rapporter le conte à la femme de Pépin ; mais cela paraît peu vraisemblable : le nom de Berte ne se trouve nulle part dans une version du conte étrangère à l'épopée française, et rien ne nous autorise à faire remonter plus haut que la fin du XII[e] siècle la mise en œuvre de ce conte comme épisode de la geste de Charlemagne [1]. Il est donc probable que c'est à une combinaison érudite qu'il faut attribuer le nom de Berte donné à l'héroïne du conte quand on voulut le rattacher au roi Pépin.

Berte n'est pas (sans parler de la perfide « serve » qui la supplante pendant quelque temps) la seule femme que l'épopée donne à Pépin. Comme on l'a déjà vu, il est marié, dans les poèmes du cycle des *Lorrains*, à Blanchefleur, fille du roi Tierri de Maurienne. Les derniers poèmes du cycle se préoccupent de concilier les deux traditions : ils racontent que Blanchefleur mourut et fut enterrée à Saint-Victor de Paris, et que bientôt, Pépin ayant voulu se remarier, on lui amena de « Grifonie » sa nouvelle épouse, Berte, qu'il fallut rebaptiser parce qu'elle était schismatique, et qui s'appelait primitivement Baqueheut [2]. Sans rapporter cette bizarre circonstance, Adenet, qui fait de Berte la fille de Floire et de Blanchefleur, roi et reine de Hongrie, nous parle aussi, dans son préambule, de la première femme de Pépin et de sa mort. Les autres versions de l'histoire de Berte ne mentionnent pas le veuvage du roi de France.

La mort de Pépin, dans *Mainet* et dans diverses allusions qui se rapportent à ce poème, ainsi que dans la *Berte* d'Adenet, est attribuée au poison que les fils de la fausse Berte lui auraient donné pour venger leur mère [3]. C'est un trait de pure inven-

---

1. Je ne veux pas contester que la Berte de notre récit ait emprunté quelques traits à la Bertha mythologique (par exemple les grands pieds ou le pied plus grand que l'autre, l'habileté à filer, etc.) ; mais ces traits ne sont pas essentiels au récit (ils manquent dans le groupe allemand) et peuvent être venus s'annexer à notre Berte bien qu'ils appartinssent à une homonyme.

2. Voy. Feist, p. 42, et les manuscrits cités par E. Muret, *Rom.*, XIV, 609. Le passage relatif à la mort de Blanchefleur se trouve une vingtaine de feuillets plus haut dans ces manuscrits.

3. *Mainet*, V, 90-93. Cf. *Ren. de Montauban* (*Hist. poét. de Charl.*, p. 231) *Floriant et Florete*, éd. F. Michel, v. 228.

tion, destiné à jeter de l'odieux sur les compétiteurs du jeune Charles et à montrer dans quel péril et dans quel abandon il se trouve jeté à la mort de son père.

Pépin, d'après la tradition épique, laissa quatre enfants : les deux bâtards Heldri et Rainfroi, Charles, et une fille, appelée tantôt Gisle et tantôt Berte, et à laquelle les textes donnent pour mère tantôt la vraie Berte, tantôt la fausse [1] : c'est elle qui fut la mère de Roland, qu'elle eut, suivant les traditions diverses, soit de son propre frère Charles, soit de Milon d'Anglers [2]. Il est curieux qu'un texte fort étranger au cycle des *Lorrains* donne à cette fille ce même nom de Baqueheut que l'un des derniers poèmes de ce cycle attribue comme premier nom à la seconde femme de Pépin [3].

VI

L'intérêt que peuvent offrir les recherches qu'on vient de lire, outre le jour qu'elle jettent sur tel ou tel épisode de notre ancienne épopée et notamment sur le souvenir incertain et confus qu'avait laissé la substitution des Carolingiens aux descendants de Clovis, est du même ordre que celui qui s'attache aux grands travaux consacrés dans ces derniers temps à l'histoire de cette épopée dans sa période la plus ancienne, antérieure par son sujet à l'époque de Charlemagne et même de Pépin. On voit que non seulement le roi Pépin a été l'objet de chants épiques qui avaient certainement pour point de départ des faits réels de sa vie (comme ses guerres de Saxe), et qu'il est devenu, grâce à eux, assez célèbre pour attirer à lui des récits qui ne s'appuyaient pas sur son histoire, mais encore que sous le nom

---

1. Aucun texte ne dit qu'il ait eu d'enfants de sa femme Blanchefleur.

2. Voyez *Hist. poét.*, p. 407 [et note additionnelle de l'édit. de 1905] ; *Romania*, t. II, p. 363 ; *La Vie de saint Gilles*, p. p. G. Paris et A. Bos, p. LXXV.

3. *Aquin*, p. p. Joüon des Longrais, v. 1002 (cf. Feist, *l. c.*, p. 22). D'autres sœurs de Charlemagne sont mentionnées dans divers romans ; elles sont énumérées à la p. 414 de l'*Histoire poétique de Charlemagne*.

du père de Charlemagne se cache souvent son grand-père, Pépin, fils d'Anseïs, et que par conséquent plusieurs poèmes qui le concernaient remontaient essentiellement à la fin du VII^e^ ou au commencement du VIII^e^ siècle. La légende de Pépin « le Bref » nous fournit donc un double anneau dans la chaîne qui relie l'épopée carolingienne à l'épopée mérovingienne, et la restitution, incomplète à coup sûr, que j'en ai essayée justifie une fois de plus les vers fameux du « poète saxon » sur les chants qui, depuis des siècles, glorifiaient les aïeux et les prédécesseurs du grand Charles :

> Est quoque jam notum : vulgaria carmina magnis
> Laudibus ejus avos et proavos celebrant ;
> *Pippinos*, Carolos, Hludovicos et Theodricos
> Et Carlomannos Hlothariosque canunt.

[*Mélanges Julien Havet*, 1895, pp. 603-633.]

[En rendant compte dans la *Romania* des *Mélanges Julien Havet*, Gaston Paris consacra à son propre mémoire la note suivante :]

J'ai essayé dans ce petit travail de réunir tout ce qui nous reste d'allusions éparses à l'épopée assez considérable dont le père de Charlemagne a certainement été le héros. J'ai dit en terminant que cette restitution était à coup sûr incomplète, et je puis dès maintenant y apporter quelques additions. Par une singulière inadvertance, j'ai oublié, en rédigeant mon travail (comme m'en a averti mon excellent ami Pio Rajna), le fragment italien d'un poème sur *Carletto* (Mainet), publié pour les noces Oddi-Bertoli par M. L. Gentile, et que je connaissais bien cependant, puisque j'en avais dit deux mots ici-même ([*Romania*,] XXI, 626). Le début, seul conservé, de ce poème toscan du XIV^e^ siècle concerne non Charles, mais Pépin, et est d'autant plus intéressant que c'est le seul texte où la guerre de Pépin contre Justamont soit l'objet non d'une simple allusion, mais d'un récit direct. Dans ce récit, Giustamonte est le frère de Galafre, et c'est d'Espagne qu'il est venu envahir et ravager l'Allemagne : la parenté de Justamont avec Galafre, roi de Tolède, — parenté d'invention certainement récente, — était déjà attestée dans des vers de *Mainet* et des *Saisnes* que j'ai relevés [ci-dessus, p. 203, n. 1] ; mais c'est sans doute en Italie seulement qu'on en a fait deux frères. Pépin,

représenté comme *picholino*, livre à Justamont un combat singulier où il le tue, après quoi il rentre triomphant à Paris. C'est là qu'a lieu l'aventure du lion, mais elle paraît, d'après le début, avoir été fort différente de ce qu'elle est dans les autres versions : ici le lion s'humilie par deux fois devant Pépin, et lui *rende riverenza con ghran chortesia* ; mais malgré cette soumission et malgré les sages avis de Bernard de Clermont, Pépin veut à toute force le tuer ; il tire son épée, le lion s'enfuit (bien qu'on l'ait enfermé dans un *triato* = *theatrum*), le roi le poursuit... et le fragment s'arrête. Il est probable que le manque de courtoisie de Pépin envers ce lion *umil e puro* lui attirait des malheurs qui préparaient les aventures de jeunesse de Carletto. Nous avons là bien probablement la transformation d'un poème franco-italien qui n'a pas laissé d'autres traces. — Je n'avais pas trouvé d'allusion assurée à des poèmes sur les guerres de Pépin en Aquitaine; il semble pourtant qu'il y en ait une dans un passage curieux de *Girard de Vienne*. Les fils de Garin de Monglane étant venus à la cour de Charlemagne, un ennemi de leur père, Renard de Poitiers, reproche à l'empereur de les bien accueillir : *Garins lor pere que les fist anvoier N'ot a repos nes un tot sol maingier* (il vivait de rapines). *Pepins l'en fist a grant honte chacier, Et fors de France foïr et essilier. Jusqu'a Gascoigne ne se vot atargier : La li dona li rois une moillier, Et de la tere li dona un quartier ; Puis fu tel ore qu'il s'an repanti chier* (éd. Tarbé, p. 22). Ce roi de Gascogne, au service duquel serait entré Garin, est sans doute Gaifier (ce n'est pas évidemment le roi Pépin qui donne à Garin une femme et des terres en Gascogne, comme l'a compris M. L. Gautier, *Ép. fr.*, IV, 129). Dans *Garin de Monglane* (voy. *Romvart*, p. 356), on raconte une histoire tout autre, mais qui est peut-être aussi une réminiscence des guerres de Pépin en Aquitaine : la ville (imaginaire ?) de Monglane est occupée par un duc orgueilleux, appelé Gaufroi ; Pépin lui avait réclamé l'hommage par un messager que le duc fit cruellement mutiler, sur quoi Pépin assembla une grande armée et assiégea, mais en vain, Gaufroi dans son château. Toutefois ce poème est tellement moderne qu'il y a peut-être là une pure fiction.

[*Romania*, XXIV (1895), pp. 319-320.]

NAIMERI — N AYMERIC.

Parmi les arguments que je présentais, en 1865, dans l'*Histoire poétique de Charlemagne*, en faveur de l'existence de poèmes méridionaux consacrés à certains héros ou épisodes du « cycle de Garin de Monglane », je faisais valoir celui-ci (p. 81) : « Albéric appelle *Nemericus* le fils d'Arnaud de Beaulande, et il est impossible de ne pas voir dans ce nom la forme provençale *n'Aimerics* ou *Nemerics*, qui se trouve en effet citée [1]. » En d'autres termes, je soutenais que dans la forme *Nemericus*, donnée par le chroniqueur Aubri de Trois-Fontaines au nom d'Aimeri de Narbonne, nous avions le nom *Aimeri* soudé avec la particule honorifique *en*, propre au midi de la France [2], ce qui indiquait une origine méridionale, directe ou indirecte, pour les sources où Aubri avait trouvé cette forme.

Dans les célèbres articles sur mon livre et sur le premier volume des *Épopées françaises* de L. Gautier que P. Meyer donna peu après à la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (6e série, t. III) et qu'il a réunis en tirage à part sous le titre de *Recherches sur l'épopée française* (Paris, Franck, 1867), il contesta absolu-

1. En note, je renvoyais à Fauriel, *Histoire de la poésie provençale*, III, 453, où sont transcrits les passages de Raimbaut de Vaqueiras et (sans mention de l'auteur) de Guiraut de Cabreira qui seront rappelés plus loin.

2. L'origine de *en* est à mon avis non pas *ne* de *domne*, comme l'admet aujourd'hui A. Thomas (*Essais de philol.*, p. 288) avec M. Meyer-Lübke (*Gramm.*, t. I, § 634), mais *en* de *domen*, comme le pensait Diez (l'hypothèse de M. Cohn, *Archiv für das Studium der neueren Spr.*, t. CIII, p. 236, qui voit dans *nomen* ou plutôt *nomine* l'origine des formes honorifiques *non*, *nos*, *na*, *en*, *n*, est extrêmement ingénieuse, mais me paraît peu plausible). Je ne mets pas d'apostrophe après *n* précédant un nom d'homme à initiale vocalique : *n Aymeric* ; j'en mets une au contraire après *n* précédant un nom de femme : *n'Azalais*.

ment mon opinion sur l'existence de chants épiques provençaux, et notamment l'argument tiré de la forme *Nemericus*. « Cet argument, dit-il (p. 16), n'est pas fondé. Il suppose, en effet, que la particule *N* s'est toujours placée devant les noms des grands personnages, ce qui est inexact. Le texte qui fait ici autorité est naturellement le seul poème épique des pays de langue d'oc, *Girartz de Rossilho*. Or, la particule *N* n'y est employée que trois fois : deux fois elle est accompagnée d'un terme injurieux [1], et, dans le troisième cas, elle est appliquée à un personnage d'un rang infime, le chantre Benaci. Dans ce poème, les hauts barons sont toujours qualifiés de *Don*, et c'est seulement dans des textes plus récents (*Flamenca*, *Ferabras*, etc.) que l'emploi d'*En* se généralise. D'ailleurs, l'explication de M. G. Paris a le défaut de ne pouvoir rendre compte de cas exactement semblables à celui du *Nemericus* d'Albéric : saint Anthelme, évêque de Belley au XII^e^ siècle, est parfois appelé *Nanthelmus*, et on ne peut supposer ici la présence de la particule provençale *N*. Force est donc dans ce cas, comme dans celui de *Nemericus*, de laisser inexpliquée l'épenthèse de l'*n*. J'ajoute que ce n'est pas chez Albéric qu'on peut espérer trouver la trace d'anciens poèmes provençaux, supposé qu'ils aient existé. Ce chroniqueur n'a évidemment connu que des poèmes français, et même ne les a connus (comme le remarque M. G. Paris lui-même) que dans des rédactions relativement récentes où la généalogie de Garin de Monglane est déjà formée, et qui ne sont pas antérieures à la fin du XII^e^ siècle. »

Cette réfutation a paru décisive à L. Gautier, qui ne voit là « qu'une question de prononciation », et qui pense que « la nasale a été *plaquée* devant l'*a* pour préciser le son » (*sic*) [2], et à M. Demaison, qui, dans son introduction à l'édition d'*Aymeri de Narbonne*, se contente de dire (p. CCXXVIII, n.) : « M. Meyer a fort bien démontré que dans *Nemericus* l'*N* ne peut être la particule provençale. »

---

1. En note, P. Meyer discute l'un de ces passages et montre que *en* n'y figure sans doute pas (cf. sa traduction de *Girart*, p. 135). *En* est aussi très douteux dans le second passage, et P. Meyer l'a laissé de côté dans sa traduction (p. 167).

2. *Épop. franç.*, t. IV, 2^e^ éd. (1882), p. 13.

Cependant, dès 1870, F. Guessard avait fait au troisième des arguments de P. Meyer une objection fort judicieuse. Il avait relevé dans *Aliscans* trois exemples de la forme *Naimeri*, et il raisonnait ainsi : « Albéric n'a évidemment connu que des poèmes français, et même des poèmes français de la décadence, des chansons cycliques. Soit. Mais s'il a trouvé la forme *Naimeri* dans la chanson d'*Aliscans*, par exemple, où elle se rencontre trois fois, en résulte-t-il que ce soit une forme de France ? Et si elle n'en est pas, comment s'est-elle faufilée dans un poème d'origine *purement* française ? »

La question se pose, en effet, autrement qu'elle ne le faisait au temps où elle fut soulevée pour la première fois : le témoignage d'Aubri, qui était précieux, mais contestable, tant qu'il était le seul, a perdu beaucoup de son importance maintenant que nous avons, au moins en partie, les poèmes auxquels il a emprunté la forme *Nemericus*, et c'est l'apparition dans ces poèmes de la forme *Naimeri* qui nous intéresse et qui demande à être expliquée [1].

Cette forme figure d'abord dans *Aliscans*, et il est très possible que dans l'original elle ait été la seule employée. Le manuscrit de Venise (M de l'édition Rolin), si ancien en beaucoup de traits, paraît n'en pas connaître d'autre [2], tandis que le manuscrit de l'Arsenal (*a*) ne la présente que trois fois, et que tous les autres manuscrits, plus récents de toutes façons, la suppriment. Mais la mesure du vers la postule en deux endroits : 1914 *Et si venra tes pere Naimeris* (*a* M ; les autres manuscrits ont *tes peres Aimeris*, ce qui est contraire à l'usage du poète) ;

---

1. Remarquons toutefois que, pour donner uniquement au père de Guillaume, qu'il nomme plusieurs fois, le nom de *Nemericus*, il a dû connaître des poèmes où la forme avec *N* était plus constamment ou au moins plus fréquemment employée que dans les manuscrits qui nous sont parvenus (cf. ce qui est dit plus loin sur *Aliscans*). — Nos manuscrits nous donnent à peu près toujours (sauf les plus récents) *Aimeri* ou *Aymeri* et non *Emeri* : il me semble résulter de ce fait qu'Aubri connaissait les poèmes non pour les avoir lus, mais pour les avoir entendu chanter.

2. Il la donne au moins d'une façon prédominante ; c'est d'après ce manuscrit que M. Rolin l'a introduite partout.

de m. 4156 *ses pere Naimeris* (M seul ; *a* lui-même donne ici *tes peres A.*). Il est vrai qu'*Aimeri* semble être aussi postulé une fois : 4909 *Avuec Guillaume fu ses pere Aimeris*, mais il faut sans doute lire avec M. Rolin [1] *li quens Naymeris* [2].

Mais *Aliscans* n'est pas la seule chanson où cette forme se présente. Nous la retrouvons dans trois poèmes du XII[e] siècle, *Foucon de Candie*, la *Prise de Cordres* et la *Mort Aimeri*. Dans *Foucon* je n'ai relevé que deux exemples ; mais le texte critique du poème complet en offrirait sans doute plus. Au vers 3 de la page 93 de l'édition fragmentaire donnée par Tarbé, le manuscrit le plus ancien (B. N. fr. 25518) porte : *li oir Naimeri*, et à la page 97 on lit : *Por ce qu'est du lignage, s'en soit un restorans* [3], *S'ait a non en batoisme Naimeri*[*s*] *li vaillans*. — Dans le manuscrit unique qui nous a conservé la *Prise de Cordres*, nous ne trouvons la forme *Naimeri* qu'une fois, mais elle est nécessaire au vers : 2103 (éd. Densusianu) *Et li barnages au conte Naimeri*. — Dans la *Mort Aimeri* la forme *Naimeri* est exigée par la mesure à deux passages, dans chacun desquels l'une des deux familles l'a conservé (ce qu'a fait avec raison l'éditeur M. Couraye du Parc), tandis que l'autre a modifié la leçon : 987 *Or ont paien dite la traïson De Naimeri* (= AB ; CD *Et d'Aimeri*) *le nobile baron* ; 2168 *Or lairons ci de Naimeri* (= CD ; AB *Or le lairons ci d'Aimeri*) *ester*. Dans un troisième passage (600) la forme *Naimeri* est dans trois des quatre manuscrits, et, bien qu'elle amène une faute contre la déclinaison, aurait sans doute dû être adoptée. Dans deux autres (594, 1382), elle n'est que dans le manuscrit D, mais elle n'en appartenait pas moins, suivant toute vraisemblance, à l'original.

Bertrand de Bar-sur-Aube et les autres poètes français du XIII[e] siècle qui ont travaillé au cycle de Garin de Monglane

---

1. Sans doute d'après M, bien qu'il ne juge pas à propos de nous le dire.

2. Dans les deux autres passages où *a* donne *Naimeri* (7199, 7333), le vers s'accommode de l'une et de l'autre forme.

3. Il s'agit du « Povre Veü », fils de Gui de Comarcis, élevé par les Sarrazins, et qu'on s'apprête à baptiser : « Qu'il fasse revivre par son nom un des membres de la famille. » [Cf. encore éd. Schultz-Gora, 1909, t. I, v. 1418, 2188, 3640, etc.]

ignorent cette forme ancienne, qui avait peu à peu disparu devant la forme concurrente *Aimeri* ; mais elle devait être bien fréquente dans les anciennes chansons, puisqu'Aubri de Trois-Fontaines, qui écrivait en Champagne de 1232 à 1252, n'appelle Aimeri que *Nemericus*. L'initiale *n* s'était si bien jointe au nom d'*Aimeri* qu'on la trouve dans des textes français même pour d'autres que le héros épique. Le vicomte de Thouars Aimeri IV, appelé *Aimericus* par Guillaume de Jumièges (et dans tous les textes latins), est appelé trois fois *Naimeri* par Wace [1], et Wace n'a guère pu prendre cette forme que dans les chansons de geste. C'est aussi de là que le nom *Naimeri*, considéré comme un nom simple, a passé en France, notamment en Lorraine, où nous en rencontrons deux exemples au XIII^e^ siècle [2], et dans l'Artois, où il figure à deux reprises, à la même époque, comme le surnom d'un bourgeois d'Arras appelé Wautier [3].

Le premier des arguments opposés par P. Meyer à ma thèse consiste à dire que la préposition de *en* au nom d'un personnage épique en langue d'oc n'est pas admissible. Il s'appuie sur l'absence à peu près complète de cet usage dans *Girard de Roussillon*. C'est un argument que mon savant ami ne présenterait certainement plus aujourd'hui. Il nous a appris lui-même que le *Girard de Roussillon* que nous possédons est le remaniement, fait dans le sud du Poitou vers la fin du XII^e^ siècle, d'une chanson bourguignonne : ce n'est pas là un texte qui puisse prétendre à « faire autorité » pour l'emploi ancien de *en* en Provence et en Septimanie. En fait, nous trouvons *en*, *na* dans les poésies de Guillaume IX (fin du XI^e^ siècle), dans Marcabrun

---

1. Cette remarque a déjà été faite par M. O. Schultz dans la *Zeitschr. für roman. Philol.*, t. XVIII, p. 126.

2. *Nainmeris et Thiedit ces filz* (Ch. lorr. de 1214, dans N. de Wailly, *Not. et Extr.*, t. XXVIII, p. 16) ; *Huguin le fil Neymeri Barat, citein de Toul* (charte de 1251, dans Bonnardot, *Chartes franç. de Lorraine*, pp. 27 et 28). — En citant ces exemples dans la *Romania* (XXIII, 612), j'ai oublié qu'ils avaient déjà été allégués par K. Hofmann (*Rom. Forschungen*, I, 429), à l'appui d'une opinion d'ailleurs peu soutenable.

3. *Chansons et dits artésiens*, p. p. A. Jeanroy et H. Guy, n° XXX, v. 27, et n° XXIII, v. 168.

et les troubadours suivants, dans des chartes du XII^e^ siècle [1], etc., etc. ; si on veut se restreindre à la poésie épique, la « particule honorable » est d'usage courant dans la *Canso d'Antiocha* de Grégoire Bechada, écrite vers 1130-1140 [2]. En revanche, on ne la rencontre pas dans le fragment d'*Aigar et Maurin*, qui emploie quelquefois *don*, comme *Girart* : ce poème paraît appartenir à la région nord-ouest de la langue d'oc.

Il n'est donc pas douteux que si des poèmes méridionaux ont chanté un Aymeric de Narbonne, il a pu et dû être appelé *n Aymeric* ou *Naymeric*. Mais ce n'est pas une simple hypothèse : nous avons, en effet, des textes poétiques provençaux où notre héros est ainsi nommé. Le plus ancien se trouve dans le célèbre *ensenhamen* où Guiraut de Cabreira, grand seigneur et troubadour catalan de la fin du XII^e^ siècle [3], reproche à son *joglar* Cabra de ne pas connaître suffisamment la matière épique ; il lui dit entre autres :

Ni de Darnais
Non sabes mais
Com n Aymeric[s] en fes lo don [4].

---

1. Meyer, *Recueil d'anciens textes*, II, n^os^ 48, 49, 50.

2. Il est à remarquer que dans ce poème, — au moins dans le fragment de sept cent sept vers qui nous en est parvenu et qu'a publié P. Meyer (*Archives de l'Orient latin*, t. II, p. 473-494), — on ne trouve *en* ou *n* (sans régularité d'ailleurs) que devant le nom de personnages méridionaux : *en Gasto de Bearn* 27, *en Golfers de las Tors* 670, *n Ugo de Laconha* (?) 620, *n Ebles de Torviars* 622, *n Erals de Polinac* 656, 664 (une fois seulement *don Gaston* 652). Non seulement les noms des Sarrazins en sont toujours privés, mais aussi ceux des hommes du Nord (parfois munis de *don* ou *dan* : *don Robert Baldoï* 11, *don Galters l'Alamans* 558, *don Trenquers* 696, *dans Ugo lo maisnes* 363); une seule fois on trouve *en Ugo de Saint Pol* 16, mais au milieu de noms précédés de *e* ou *et*, en sorte que c'est sans doute une erreur de scribe.

3. On a discuté la date où florissait Guiraut de Cabreira ; mais on ne peut douter que ce soit lui dont parle Gervais de Tilbury comme étant mort quelque temps avant l'époque où celui-ci écrivait (1208-1213) et comme ayant figuré en 1184 dans une fête donnée au palais d'Arles (voy. Chabaneau, *Biogr. des Troub.*, p. 97). On peut, sans hésiter, rapporter l'*ensenhamen* de Guiraut aux vingt dernières années du XII^e^ siècle.

4. Bartsch, *Denkmäler der prov. Literatur*, p. 89. — Ce passage est par-

Nous trouvons ensuite dans Raimbaut de Vaqueiras (fin du XII[e] et commencement du XIII[e] siècle) : *Nil pros n Aymeric*[*s*], et dans Raimond de Tors de Marseille (deuxième moitié du XIII[e] siècle) : *Del valen n Aymeric* [1]. Dans la traduction provençale des *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam* (Philomena), exécutée aux environs de Narbonne vers le milieu du XIII[e] siècle et qui nous donne un des récits de la façon dont Aimeri devint maître de Narbonne, l'*Aymericus* du latin est traduit parfois simplement par *Aymerics*, mais le plus souvent par *n Aymerics* ou *Naymerics* [2]. Enfin Raimond Féraut, à la fin du XIII[e] siècle, traduisant un passage de la Vie latine de saint Honorat où figure *Aymericus princeps Narbonensis*, rend ce nom par *n Aymerics de Narbona* [3]. Ainsi, en somme, les textes provençaux connaissent uniquement ou à peu près uniquement, la forme *n Aymeric* [4].

---

ticulièrement intéressant parce qu'il renvoie sans doute à un poème que nous ne possédons pas. *Darnais* est probablement la même ville, — inconnue d'ailleurs, — que nos poèmes appellent *Andernas*, *Andrenas*, et dont fut roi le plus jeune des fils d'Aimeri, Guibert. On voit dans la chanson de *Guibert d'Andrenas* Aimeri conquérir Andrenas pour son plus jeune fils et avec lui ; mais on ne voit pas précisément qu'il en fasse « le don ».

1. Les deux premiers passages, comme je l'ai dit plus haut, avaient déjà été indiqués par Fauriel, et tous les trois l'ont été par M. Birch-Hirschfeld dans son travail *Ueber die den Troubadours bekannten epischen Stoffe* (Leipzig, 1878) ; cependant M. Demaison (*Aymeri de Narbonne*, I, CCXLV, n. 4) déclare ne connaître dans les troubadours provençaux aucune allusion à la chanson d'Aimeri, sauf le passage de Guiraut de Cabreira, « d'ailleurs fort obscur, et qui paraît se rapporter plutôt à la chanson de Guibert d'Andrenas ».

2. Éd. F.-Ed. Schneegans (Halle, 1898), l. 1575, 2053, 2436 (P ; B *Aymeric*), 2527, 2589, 2591, 2607. — Cf. Demaison, *loc. cit.*, p. CCXXXV.

3. Voy. Demaison, *loc. cit.*, p. CCXLVI.

4. Je ne cite pas le *n Aymerics de Narbona* de *Flamenca*, non plus que beaucoup d'autres de divers troubadours, parce qu'il s'agit là de l'un ou de l'autre des Aimeri de Narbonne historiques. Mais il est bon de faire remarquer que la particule paraît s'être soudée au nom d'*Aymeric* même dans le Midi et même en dehors du nom de notre héros. Guilhem de Berguedan (fin du XII[e] siècle) interpelle Aymeric de Peguillan *bars n Aymerics*, et il semble qu'après *bars* il faille lire *Naymerics* ; et ce même troubadour est appelé en

Le nom du conquérant de Narbonne a aussi passé de bonne heure à l'étranger avec l'addition de l'*n* initiale. En Italie, il est toujours appelé *Amerigo*[1] ; mais les *Nerbonesi* contiennent toute une histoire, inconnue aux sources françaises, dont le héros est *Namerighetto*, petit-fils d'Aimeri de Narbonne[2]. Il est clair que ce fils de Guibert d'Andrenas avait reçu ce nom en l'honneur de son grand-père, et que Andrea da Barberino le connaissait par un poème, — perdu pour nous, — où il était appelé *Naimeriet* : Andrea n'a pas reconnu le rapport de ce nom avec celui d'*Amerigo*.

Il est d'ailleurs un autre nom, appartenant également au cycle de Narbonne, qui nous apparaît en Italie soudé avec l'*n* honorifique : c'est celui du sixième fils d'Aimeri, Aïmer *le Chétif*, qui dans tous les textes italiens est appelé *Namiero* ou *Namieri*. Or ce nom doit avoir passé bien anciennement en Italie, puisqu'on trouve, dès 1150, à Venise, un *Naimerius* adulte, un *Naymero* en 1169, un *Naimerius* un peu après à Lorette, et un *Natmerius* (l. *Naimerius*) à Padoue en 1180[3]. Aïmer, sous le nom de *Namieri*, est dans les *Nerbonesi* le héros de beaucoup

---

Italie *Naimerics* : voy. O. Schultz, *Zeitschr. f. rom. Phil.*, t. XVIII, p. 126, note. M. Schultz cite d'ailleurs d'autres cas où il semble bien qu'au Midi même on ait pris l'*n* honorifique pour une partie intégrale du nom : *Narnaut*, *Nasar*, *Nesteve*; le troubadour At de Mons a cru lui-même sans doute s'appeler aussi bien *Nat*. — Par une méprise inverse, les Méridionaux ont pu prendre l'*n* initiale d'un nom propre septentrional pour la particule honorifique : ainsi le traducteur des *Gesta Karoli ad Carcassonam et Narbonam* paraît avoir décomposé le nom de *Naimon* de Bavière en *n Aimon*.

1. On sait quelle fortune a faite ce nom, qui en Italie provient certainement de nos poèmes, et qui, porté par le Florentin Amerigo Vespucci, a donné son nom au continent découvert par Christophe Colomb.

2. L. III, c. III (éd. Isola, I, 285); l. VI, c. XI (II, 18), et souvent depuis lors.

3. Voy. P. Rajna, *Romania*, t. XVIII, p. 51. M. Rajna montre un scrupule vraiment excessif en faisant quelque réserve sur l'identité de ce nom avec celui d'*Aïmer*, *Naïmer*. Il remarque, d'ailleurs, que dans son livre sur les origines des familles padouanes, écrit vers 1330, Giovanni de Nono cite deux fois, au milieu de héros du cycle narbonnais, un *Naymerius* qui est évidemment Aïmer le fils d'Aimeri (cf. *Romania*, IV, 175).

de récits, dont quelques-uns ont un caractère fort ancien, qui ne se retrouvent pas dans nos poèmes : les sources d'où ils proviennent avaient sûrement pénétré en Italie de très bonne heure. Dans nos manuscrits je n'ai rencontré la forme *Naÿmer*, pour désigner le fils d'Aimeri, que dans le manuscrit M d'*Aliscans*, où elle paraît être constante [1] ; mais si on se rappelle que la forme *Naimeri* ne se trouve que dans des textes du XII^e^ siècle et a été, au XIII^e^, systématiquement supprimée par les copistes, on ne doutera pas, d'après les témoignages italiens, qu'Aïmer, dans des poèmes français anciens, ait été appelé *Naïmer* [2].

En Espagne, il semble aussi que le nom fameux d'Aimeri de Narbonne ait pénétré avec la prothèse de l'*n*. J'ai dit jadis, après Wolf [3], que la forme *Benalmenique* (*de Narbona*), dans une fort belle romance d'un caractère ancien, était une corruption de *en Aimeric* ou *Naimeric*, forme essentiellement provençale. P. Meyer a rejeté bien loin cette explication : « Ce n'est pas sérieux, dit-il (p. 49). Les Espagnols ne se seraient pas trompés à ce point sur la particule honorifique *en*, qui est non pas seulement provençale, mais aussi catalane, et de *Aimeric* ils n'auraient pas fait *Almenique*. *Benalmenique* semble bien plutôt un nom arabe. » Milá y Fontanals a fait observer que le nom d'*Almenique de Narbona*, pour *Aimeric*, se retrouve ailleurs [4], et que les Aimeri de Narbonne, épiques et historiques, étaient trop connus en Espagne pour qu'on puisse voir un Arabe dans un héros qui porte ce nom, héros qui d'ailleurs est un comte chrétien de Narbonne, fait prisonnier par les Sarrazins [5]. Il croit donc que

---

1. C'est du moins ce que l'on peut conclure du fait que M. Rolin l'emploie toujours et cite une ou deux fois ce manuscrit à l'appui.

2. Le *Naïmer le Lombart* de *Foucon de Candie*, éd. Tarbé, p. 60, est un autre personnage, puisque Aïmer *le Chétif* est mort avant l'action du poème ; mais la forme de son nom prouve pour celle du nom de son homonyme.

3. Voy. *Hist. poét. de Charl.*, p. 218.

4. Dans la romance qu'il examine après celle-là (sous le n° 39) et dans le *Rodrigo* (XIII^e^ siècle), où l'abréviation du ms. (voy. Milá, p. 194) donne *Almenique* beaucoup plutôt qu'*Almerique*.

5. P. Meyer fait remarquer que « le sujet de la romance n'existe dans

Benalmenique représente *en Almenique* ; toutefois il accorde, — plus, semble-t-il, par déférence pour P. Meyer que par conviction, — que ce nom « est peut-être fait à l'imitation des noms mores, *Ben-Almenique*. » La première hypothèse me paraît toujours de beaucoup la plus vraisemblable, surtout après ce que nous avons constaté de l'existence de la forme avec *n* initiale en Provence, en France et en Italie. Je ne vois rien d'étonnant à ce qu'un renouveleur de romances castillan du XIV^e^ ou du XV^e^ siècle ait changé *en Almenique* ou *Nalmenique*, qu'il ne comprenait pas, en *Benalmenique*, avec une première syllabe que les noms arabes lui avaient rendue familière.

Je pense que, dans ces conditions, tout le monde aujourd'hui reconnaîtra que le *Naimeri* d'*Aliscans*, de *Foucon de Candie*, de la *Prise de Cordres* et de la *Mort Aymeri* répond au *Naymeric* provençal, et qu'il ne saurait s'agir là d'une « épenthèse inexpliquée [1] ». Qu'une forme aussi nettement méridionale [2] dans des chansons de geste françaises sur un personnage méridional et des événements qui se passent dans le Midi provienne de poèmes provençaux, c'est ce qui me paraît plus que vraisem-

---

aucun poème français ». Cela ne prouverait rien, car nous avons perdu un grand nombre de poèmes — et des plus anciens — du cycle narbonnais ; mais ce n'est pas tout à fait exact : la *Mort Aimeri* nous présente, comme notre romance, Aimeri prisonnier amené par les Sarrasins devant les murailles de Narbonne pour qu'il demande à sa femme de rendre la ville en échange de son mari, et l'exhortant, au contraire, à ne pas la rendre. Je fais cette remarque en passant, car je ne m'occupe pas ici du fond des poèmes, ni même de l'origine du nom d'*Aimeri*, incontestablement méridional.

1. Je rejette en note la réponse à l'argument tiré du nom de *Nanthelmus* donné parfois à Saint Anthelme, évêque de Belley au XII^e^ siècle. Je n'ai pas le loisir de rechercher la provenance des textes où elle apparaît ; mais il suffit de rappeler qu'Anthelme était originaire du Lyonnais, et qu'il est fort probable que l'usage de *en* honorifique existait dans cette région. Tel est aussi l'avis de M. E. Philipon, le meilleur connaisseur en cette matière, qui n'hésite pas à voir dans la forme *Nanthelmus* le reflet d'une forme vulgaire *n Anthelm*.

2. On remarquera cependant qu'elle est quelque peu francisée par la chute du *c* final, ce qui paraît indiquer un emprunt ancien. — Il en est ainsi, à plus forte raison, de *Naïmer*, correspondant au prov. *Azimar* ou *Aïmar*.

blable [1]. Mais cette constatation démontre-t-elle l'existence, dès les temps carolingiens, d'une épopée provençale dont le comte Aymeric de Narbonne aurait été l'un des héros ? Je n'entreprends pas de l'examiner ici, et j'ai écarté de cette note toute discussion de fond [2] ; j'ai seulement voulu établir, à l'aide de faits que l'on ne pouvait connaître en 1865 et 1867, l'identité du *n Aymeric* provençal et du *Naimeri* français, c'est-à-dire la provenance méridionale, et sans doute littéraire, de cette forme familière aux poèmes français du XII[e] siècle.

[*Mélanges Couture*, 1902, pp. 349-357.]

---

1. Il est clair que les poètes français qui ont pris *Naimeri* pour une simple variante d'*Aimeri* (ou qui ont tout à fait substitué le premier au second) ne comprenaient pas la valeur de l'*n*, ce qui indique que cette forme leur venait, par tradition orale ou écrite, de poèmes en langue étrangère. La graphie *Aymeri*, ordinaire, sinon constante, dans nos manuscrits, est provençale bien plutôt que française, et semble attester une transmission scripturaire.

2. Elle n'est pas, à la rigueur, inconciliable avec l'opinion ancienne, et récemment reprise avec beaucoup d'habileté par M. Densusianu, qui trouve le type de l'Aimeri épique dans Aymeric II de Narbonne, mort en 1134. Il faudrait seulement supposer que le premier poème sur ce personnage aurait été composé, vers 1140, dans son pays et dans sa langue, — ce qui en soi n'aurait rien que de vraisemblable, — et aurait transmis la double forme (apparente) *Aymeric* et *Naymeric* à des imitations françaises de plus en plus éloignées de l'original. Je ferai seulement remarquer qu'on ne peut guère séparer *Naimeri* de *Naïmer*, et que le second apparaît, nous l'avons vu, comme nom propre en Italie dès le commencement du XII[e] siècle. J'ajouterai que M. Koschwitz, dans sa dernière édition (1902) du *Pèlerinage de Charlemagne*, me paraît avoir très solidement réfuté l'hypothèse émise par M. Densusianu sur l'interpolation du nom d'Aimeri dans ce poème du XI[e] siècle.

III

LE ROMAN

[CLIGÈS.]

Christian von Troyes. *Cligès*. Textausgabe mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar, herausgegeben von W. Foerster. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. — Halle, Niemeyer, 1901, in-12, xlviii-231 pages.

On sait que M. W. Förster, professeur à l'Université de Bonn, qui s'est fait un nom justement célèbre dans la philologie romane contemporaine, a entrepris, il y a une vingtaine d'années, l'œuvre difficile et méritoire d'une édition critique des poèmes de Chrétien de Troies. Il l'a maintenant complètement exécutée dans les limites où il avait voulu l'enfermer : il laisse à d'autres le soin de publier *Philomena* [1] et *Perceval* [2], et ne réimprime pas non plus les chansons [3]. Il a commencé en 1884 avec *Cligès*, jusque-là inédit ; puis sont venus *Yvain* (*le Cheva-*

1. Ce poème imité d'Ovide, que j'ai eu le plaisir de retrouver dans l'immense compilation de l'*Ovide moralisé*, sera prochainement, je l'espère, publié par M. Léopold Sudre. [Il a été publié par M. C. de Boer, *Philomena, conte raconté d'après Ovide*, par Chrétien de Troyes ; Paris, 1903, in-8.]

2. C'est M. Baist, professeur à Munich, connu surtout par ses beaux travaux de philologie espagnole, qui doit nous donner le *Perceval*. L'édition sera certainement excellente et l'introduction très intéressante ; on voudrait être assuré qu'on les possèdera bientôt l'une et l'autre.

3. Dans le tome IV de sa grande publication, M. Förster s'est occupé (p. clxxxii et suiv.) de la question de l'authenticité de ces chansons. Il conclut que des trois chansons laissées par Brakelmann à Chrétien la troisième (Raynaud 66) n'est certainement pas de lui, et que des deux autres la seconde (R. 1664) est plutôt de Gace Brulé, et la première (R. 121), attribuée à Chrétien par le seul ms. de Berne, est bien douteuse. M. G. Huet, qui va publier l'édition critique des chansons de Gace Brulé [*Chansons de Gace Brulé*, publiées par Gédéon Huet, Paris, 1902, in-8 ; *Société des anciens textes français*], veut bien m'écrire (et c'était mon opinion) qu'il regarde la

lier au lion) en 1887, *Érec* en 1890, et enfin *Lancelot* (*le Chevalier de la charrette*) et *Guillaume d'Angleterre* [1] en 1899. Toutes ces éditions sont le fruit d'un travail considérable et d'une préparation peu commune : le texte est établi sur la comparaison méthodique de tous les manuscrits et suivi de précieuses remarques explicatives ; chaque volume est accompagné d'une introduction plus ou moins ample, où sont examinées toutes les questions que soulèvent les poèmes : l'histoire de la « matière de Bretagne », à laquelle appartiennent les poèmes les plus importants, y est notamment l'objet de recherches approfondies, dirigées par des vues très personnelles, qui ont donné et donneront encore lieu à de vives discussions. L'ensemble de cette publication est un véritable monument, pour lequel on ne saurait témoigner trop de reconnaissance à celui qui l'a élevé avec tant de peine, de soin et d'amour. Car c'est un véritable amour que le savant éditeur éprouve pour l'auteur avec lequel il a vécu de si longues années. Il lui assigne dans la poésie française du XII^e^ siècle non seulement le premier rang, mais une place unique, où il l'élève bien au-dessus de tous ses rivaux. Partout où il rencontre une coïncidence entre Chrétien et quelque contemporain, il n'admet ni que Chrétien ait pu imiter l'autre, ni que tous deux aient pu imiter un modèle commun. Chrétien a tout inventé de ses poèmes, sujet, idées, style ; ou du moins, si on ne peut nier qu'il ait pris le

---

chanson en question comme n'étant certainement pas de Gace ; elle doit être de Chrétien (elle est intéressante par les idées qu'elle exprime et par la mention de Tristan) ; pour la première (R. 121), je crois aussi la paternité de Chrétien très probable ; il est vrai que, conservée dans les deux chansonniers de Saint-Germain et de Berne, elle ne porte le nom de Chrétien que dans le second, dont les attributions ont en général peu de valeur, mais cette attribution peut avoir une très bonne source. On a déjà fait remarquer que cette chanson contient sur l'amour les idées mêmes qu'on retrouve dans le *Chevalier de la charrette*.

1. Je ne suis pas convaincu, malgré les arguments de M. Förster, que l'auteur de ce poème, — qui s'appelait Chrétien, — soit Chrétien de Troies. C'est par estime pour notre auteur que j'hésite à lui attribuer une œuvre aussi faible, aussi mal composée, et, disons-le, aussi absurde.

thème fondamental de plusieurs de ses romans dans des récits antérieurs, il l'a toujours transformé de telle sorte qu'il l'a fait complètement sien. C'est lui seul qui a introduit la matière de Bretagne dans la littérature française : avant lui elle n'était connue que par la transmission orale de conteurs grossiers ; d'ailleurs il ne lui a guère emprunté que des noms de personnes et de lieux et peut-être quelques incidents, et il l'a tellement marquée de son empreinte que tout ce qui appartient à cette matière dans la poésie subséquente relève directement ou indirectement de lui. Il a créé un style nouveau, qui a dominé pendant longtemps la littérature. Il est le modèle à la fois inimitable et toujours, — mais faiblement ou lourdement, — imité. Il est, en un mot, pour prendre l'épithète dont M. Förster manque rarement d'accompagner son nom, le « grand maître » auprès duquel tous les autres ne sont que des écoliers ou même des apprentis.

Cet enthousiasme ne va pas, assurément, sans quelque exagération, et il a peut-être porté l'auteur à se représenter d'une façon qui n'est pas tout à fait exacte l'évolution de la poésie et de la langue littéraire en France dans leur plus belle période médiévale [1]. Mais on ne saurait en vouloir à l'éditeur de Chrétien d'une passion qui l'a soutenu dans un labeur aussi considérable, et qui lui a fait examiner à des points de vue très nouveaux des sujets qui, si même on ne les traite pas absolument comme lui, ne seront plus traités après ses travaux comme ils auraient pu l'être auparavant. Son zèle, servi par une grande érudition et une grande pénétration, lui a fait fouiller en tous sens et retourner jusqu'au tréfonds un terrain qui, grâce à lui, est désormais mieux connu et sera certainement mieux cultivé. Le volume que nous annonçons aujourd'hui est un nouveau et très intéressant produit de son travail tenace et fécond.

A côté de sa grande édition, M. Förster a donné des trois

---

1. Je dis « peut-être », car M. Förster, et on ne peut que le regretter, n'a donné nulle part une appréciation générale de l'activité littéraire de Chrétien et de la place qui lui revient dans la littérature de son temps.

poèmes de Chrétien qu'il a publiés de 1884 à 1890 de petites éditions à l'usage des cours universitaires, ne contenant que le texte, une courte introduction et un petit glossaire sans renvois. *Cligès* a inauguré en 1888 cette élégante série, et l'idée était si bonne qu'une nouvelle édition est devenue nécessaire. Mais M. Förster ne s'est pas borné cette fois à reproduire, en l'améliorant quelque peu, le texte que déjà dans l'édition précédente il avait amendé en plus d'un endroit : il a écrit pour le poème une introduction toute nouvelle, où il a soulevé quelques problèmes fort intéressants, et il y a joint, comme à ses grandes éditions, des remarques ou critiques ou philologiques, qui lui ont semblé nécessaires à cause des changements apportés au texte, ou qui sont le fruit des réflexions qu'une lecture répétée du poème lui a suggérées. Cette petite édition mérite donc un compte rendu détaillé. J'examinerai d'abord le texte, puis, successivement, les deux parties essentielles dont se compose l'introduction : l'une reprend et résume tout ce qu'on peut savoir ou conjecturer sur Chrétien ; l'autre, qui peut à son tour se diviser en deux, est consacrée au poème en lui-même, au vieux conte qui en fait le fond et à la manière dont le poète français l'a traité.

I

LE TEXTE.

Le texte de *Cligès* [1] nous est arrivé dans des conditions assez défavorables. Il en est de même, malheureusement, pour plus d'un des poèmes de l'auteur et, en général, des poèmes du

1. M. Förster, conformément au système que suivent tous les éditeurs allemands, n'emploie sur l'*e*, qu'il soit ouvert ou fermé, que l'accent aigu, destiné seulement à indiquer que l'*e* est tonique. Il imprime donc *Cligés*, et de même *aprés*, etc. Je crois qu'il est préférable de distinguer *è* de *é*, comme le font les éditeurs français : il est très rare qu'il puisse y avoir incertitude sur la qualité de l'*e*. Dans *Cligès* les rimes montrent clairement qu'il s'agit d'un *è*.

XII^e siècle. Les manuscrits que nous en avons sont du XIII^e siècle (ou même du XIV^e), postérieurs d'au moins trois quarts de siècle à l'original dont ils dérivent par des intermédiaires, perdus, plus ou moins nombreux. Un poème du temps de Louis VII n'était plus compris sans peine du temps de saint Louis ou de Philippe III : pour être arrivé à se maintenir dans la faveur des lecteurs, il lui avait fallu nécessairement subir bien des remaniements de détail. Quand on a des manuscrits de familles différentes, on arrive encore à reconstituer à peu près l'original, puisque les changements n'ont pas été les mêmes dans les diverses copies dont ces familles procèdent indépendamment. Mais trop fréquemment on n'a affaire qu'à des manuscrits « contaminés », c'est-à-dire à des copies dont l'auteur a eu sous les yeux et a combiné plus ou moins au hasard des leçons de deux ou plusieurs exemplaires qui pouvaient d'ailleurs être déjà eux-mêmes le produit de semblables contaminations. Et, d'autre part, il peut arriver que tous les manuscrits venus jusqu'à nous remontent non à l'original, mais à un même exemplaire, dérivé de celui-ci plus ou moins anciennement et directement, et déjà semé de fautes que nos copistes ont conservées ou qu'ils ont essayé de corriger de façon, trop souvent, à éloigner encore plus leurs leçons de celles de l'original. Ces deux fâcheuses circonstances semblent s'être produites pour *Cligès*, et le texte, bien que conservé dans huit manuscrits, est loin d'en être partout assuré. C'est en vain que l'éditeur, doué cependant, pour ce genre de travail, d'une habileté peu commune, a essayé de classer rigoureusement les huit manuscrits : il a dû, après un travail acharné, renoncer à en dresser un tableau généalogique qui le satisfît complètement. Il semble bien que le manuscrit S, le plus ancien de tous, soit exempt de toute contamination ; il remonte d'ailleurs à une bonne source, et il présente cet avantage, qu'apprécient les philologues habitués à ces délicates recherches, que le scribe auquel on le doit, Méridional qui comprenait mal le français, a d'ordinaire copié mécaniquement son original (bien qu'avec toutes sortes de fautes) sans se faire scrupule de livrer des leçons absolument dénuées de sens, tandis que la plupart des autres se permettent d'arranger le texte à leur guise et de le refaire arbitrairement quand il leur semble obscur ou ne leur plaît pas. Mais ce manuscrit est, par son carac-

tère même, insuffisant à la restitution de l'original ; il semble d'ailleurs avoir en commun avec les autres des lacunes qui indiquent que tous dérivent d'un exemplaire déjà défectueux et corrompu. Les sept autres manuscrits, bien que trois (AMP) se rapprochent plus de S et semblent former avec lui une famille (α) en regard de CTR (β) et de D (qui oscille entre α et β), offrent tous des combinaisons de leçons, qui paraissent remonter à des originaux différents [1]. Dans de telles conditions, la constitution du texte est souvent une sorte de divination, dont le résultat n'est presque jamais assuré, et dont la valeur dépend du savoir et de la pénétration de l'éditeur : celle qu'on doit à M. Förster n'a pu être menée à bonne fin que par un savant ayant la connaissance la plus approfondie non seulement de l'ancien français, mais de la langue et du style poétiques du XII^e^ siècle et particulièrement de Chrétien. Il faut d'ailleurs remarquer que, dans ce poème, Chrétien, même en admettant que son texte ait été souvent altéré par les copistes, a certainement employé, au moins par endroits, un style plus maniéré, plus difficile et parfois plus obscur que dans aucun autre de ses ouvrages. L'éditeur n'en a que plus de mérite à nous avoir fourni, à l'aide du chaos confus et disparate des leçons de ses huit manuscrits, un texte, sinon partout clair et poli, au moins presque partout lisible et dans la plupart des cas satisfaisant. Ce texte, déjà très louable dans l'édition de 1884, avait été amélioré dans celle de 1888, en bonne partie à l'aide des corrections proposées par divers critiques (notamment par MM. Tobler et Mussafia) ; il l'est plus sensiblement dans celle-ci, grâce surtout à la revision à laquelle l'éditeur l'a soumis à plusieurs reprises, soit en le relisant, soit en l'expliquant dans ses cours.

Je n'ai pas tenté de reprendre après M. Förster la question, qui paraît inextricable, des rapports des huit manuscrits de *Cligès* ; je me bornerai à examiner soit quelques passages discutés par l'éditeur dans les notes de cette nouvelle édition, soit

1. Aussi voit-on l'éditeur douter même de cette classification sommaire ; dans la présente édition (p. 189) il en présente comme possible une autre où MP appartiennent à une famille sœur de β.

quelques autres où il me semble qu'on pourrait arranger ou entendre le texte un peu autrement qu'il ne le fait [1]. Je retiens de son essai de classification le fait que le ms. S est celui qui remonte le plus directement à l'original qui lui est commun avec tous les autres, qu'il n'est pas contaminé, et que la leçon qu'il donne seul peut être préférée à celle de tous les autres manuscrits [2].

An quel leu porroit l'an trover
Home, tant soit poissanz ne riches,
Ne soit blasmez, se il est chiches,
199 Ne nul, tant ait mauvaise grace,
Que largece loer ne face ?

Cette leçon, tout à fait satisfaisante, est celle de S (sauf qu'il a *nus* au lieu de *nul*) ; les autres mss. ont *Qui ait tant* (*atent, a itant, est tant*) *d'autre bien sanz grace* ; M. Förster, sur l'avis de M. Mussafia, a pris la leçon, bien peu autorisée, de RT, *Qui est tant d'autre bien* [3] ; je crois que c'est un des cas où S repré-

---

1. Je note quelques fautes d'impressions qui ont échappé à la revision de l'éditeur et qui ne se trouvaient pas dans les éditions précédentes : v. 947 *aprandа*, l. *aprandra* ; v. 1353 *lest*, l. *les* ; v. 2397 *Betraingne*, l. *Bretaingne* ; v. 2940 *ostor*, l. *estor* ; v. 5764 *atandue*, l. *antandue* ; v. 6124 *Les cors*, l. *Le cors*.

2. Je réunis ici quelques remarques de ponctuation, sans tenir compte des cas assez nombreux où le système de ponctuation allemand, adopté, quoique avec modération, par l'éditeur, rend le contexte moins intelligible qu'il ne le serait avec le système français (dans mes citations subséquentes, je ponctue à ma manière). V. 138 : *Et dit qu'il iert mauvès ou ber En autre païs que le suen* ; il ne faut pas mettre *mauvès ou ber* entre deux virgules : *iert* porte sur ces mots et non sur le vers suivant. — Après le v. 911 je mettrais une virgule et non deux points : le v. 912 dépend toujours de *Se* du v. 906. — Au v. 5209 je mettrais un point d'interrogation. — V. 5818 : je mettrais une virgule après *Salerne*, pour montrer que le *Ou* du vers suivant se rapporte à ce mot. — Après le v. 5899, deux points au lieu de virgule. — Au v. 6240 il me semble que toute la difficulté signalée en note tombe si l'on supprime la virgule après *choses*. — V. 6500 : *Ne doit pas estre sans peor Qui ce m'a fet* : pas de virgule après *peor*.

3. Et assez peu satisfaisante pour le sens, malgré l'ingénieuse explication de l'éditeur.

sente la leçon originale (*grace* signifie ici, comme souvent, « renommée »)[1].

273 Vindrent au port dessoz Hantone...
306 De soz Hantone sont torné.

Je pense que dans les deux cas il faut lire *de Sozhantone,* nom usité dans les chroniques et romans du XII^e^ siècle, tandis que *Hamptone* ou *Hantone* simplement ne figure guère que dans les poèmes de *Bovon de Hamptone* ; d'ailleurs *de* convient mieux ici que *dessoz* ou *de soz*. Il est vrai qu'au v. 287 on lit : *Dessoz Hantone se remaignent*, où *De Sozhantone* ne convient pas ; mais il faut voir là une altération des copistes, qui interprétaient mal les deux autres passages[2], et lire *A Sozhantone*, ce qui est meilleur comme sens que *Dessoz Hantone*.

Mout se fet amer a chascun ;
397 Nes mes sire Gauvains tant l'aimme
Qu'ami et compaignon le claimme.

« Même Gauvain » : il semblerait que Gauvain fût moins facile à gagner que les autres. Je préfère lire *Mès*, qui est dans A et dont T garde la trace (*Meesmes mes s.*).

Amors celi li represante
Por cui si fort se sent grevé
620 Que de son cuer l'a esgené.

La leçon *esgené*, adoptée par l'éditeur, n'est que dans B, manuscrit de peu d'autorité : des six autres mss. (M manque), S donne *li a navré*, la famille β (CTR) *ja navré*, A *eslevé*, qui n'a pas de sens, P *ja vevé*. M. Förster remarque que P « a très bien rendu le sens avec son *ja vevé* ». On s'étonne alors qu'il ait préféré le *esgené* de B, qui est assez peu satisfaisant (*esgener*

1. J'avais déjà proposé cette leçon en rendant compte (*Romania*, t. XIII, p. 446) de la première édition, où on lisait *Qui a tant*, avec une explication fort peu convaincante.

2. B donne *Par desoz H.*, P *Le soir a H.*, ce qui garde peut-être un souvenir de la leçon originale.

ne paraissant avoir pris le sens figuré de « léser » qu'assez tard et n'ayant proprement que celui de « écraser, blesser, léser matériellement »), et surtout qui donne une mauvaise rime [1]. S'il n'y avait pas *ja* dans les mss. indépendants P d'une part et ℌ de l'autre (*et li a navré* de S est sans doute pour *l'a ja n.*), on lirait volontiers *l'a esvevé* [2] ; mais cet accord indique que la bonne leçon est dans P : *l'a ja vevé*; le mot peu commun *vevé* [3], qui convient très bien au style recherché de ce passage, a été remplacé par *navré* dans S et ℌ ; *eslevé* de A est une corruption qui fausse le sens, *esgené* de B une correction, admissible, au temps du copiste (fin du XIII[e]), pour le sens, mais qui fausse la rime.

631 Dont ne me vient il miauz parler
Que fol me feïsse apeler ?

Les mss. ont *paser* S, *penser* ACTR, *pener* B, *celer* P (M manque). *Parler*, qui n'est dans aucun, est extrait de ces leçons par conjecture ; mais, malgré l'explication de l'éditeur, je crois qu'ici encore P a la bonne leçon, avec une rime riche et un sens excellent. Je comprends ainsi tout ce passage du monologue d'Alexandre : « Je peux m'estimer fou. Fou ? Vraiment, je le suis, puisque je pense une chose que je n'ose dire, car cela ne me causerait bien probablement que dommage. J'ai mis mon cœur à une folie. Dès lors ne vaut-il pas mieux

---

1. Il est très rare que Chrétien admette la rime *é* (*ee, er, ez*) sans la consonne d'appui (c'est le cas aux vv. 5653-4). Au v. 2297 je m'étonne que M. Förster n'ait pas conservé *covrez* (: *ovrez*) de ACB, qu'il avait adopté dans la première édition, et qu'il ait préféré *celez* de SMPTR. Au v. 3749 il faut lire *a seürtez* (: *maleürtez*) pour *aseürez* (P *ot les seürtez*) ; *a seürtez*, écrit sans doute en un mot, n'a pas été compris (*Rich. le B.*, v. 3445, *asseurte* = *a seürte*). Au v. 6006 je lirais *jeté* (: *osté*) avec P plutôt que *colé* avec SAC (TR *versé*, M manque).

2. *Esvevé* n'a qu'un exemple dans Godefroy, mais je l'ai rencontré assez souvent, bien que je n'en puisse pour le moment citer d'autre exemple.

3. Godefroy ne donne de *vever* que des exemples du XVI[e] s. ; mais Roquefort en avait cité un du *Dialogue de saint Grégoire* (l. I, ch. 10 : *veveis* s'y trouve deux fois, traduisant *orbatus*).

m'en cacher que me faire traiter de fou ? [Mais alors] je cacherai donc ma souffrance ? Je n'oserai pas chercher un secours à mon mal ? Fol est [pourtant] qui sent une maladie s'il ne cherche la guérison, etc. »

Engrès avait garni le château de Guinesores de triples murailles et de fossés,

Et s'avoit les murs adossez
De par de derrière
Qu'il ne cheïssent par perriere.

Les mots dont la place est laissée en blanc sont très différents dans les manuscrits : S *De fort cue*, A *De pex aguz*, M *De granz gleies*, P *De mout fors peus*, B *De fors aiges*, ℌ (CTR) *De forz engins*. Dans la grande édition M. Förster avait imprimé *De forz gloes* (d'après le *gleies* de M), attribuant à *gloe*, avec Henschel, le sens de « poutre ». M. Tobler lui fit remarquer (ce que confirment pleinement aujourd'hui les nombreux exemples donnés par Godefroy) que *gloe* signifie seulement « bûche », et proposa *cloies* (toujours d'après le *gleies* de M) qui fut admis dans la première édition scolaire. M. Förster rejette maintenant cette leçon, remarquant avec raison qu'un mot aussi connu que *cloies* n'aurait pas causé aux copistes l'embarras qu'ils ont visiblement éprouvé ici, et que *cloies* est trop mal appuyé par le *gleies* isolé de M. Il aurait pu ajouter que des claies disposées derrière un mur ne le protégeraient nullement contre des pierrières. Il pense qu'il s'agit nécessairement de poutres plantées en terre et soutenant les murs, mais que le mot qui les désignait a été altéré par tous les scribes ; pour avoir un texte lisible, il a pris la leçon d'A, *De peus aguz*, bien qu'elle soit tout à fait isolée (sauf P *De mout fors peus*) ; mais à mon sens *peus* ne convient pas plus que *gloes* ou *cloies* : des pieux ne sont pas des poutres, et je ne vois pas que des poutres soutenant des murailles puissent les renforcer sérieusement. Si on considère ce que les mss. ont de commun et de divergent, on ne peut douter que le vers ne commençât par *De fort* (S) ou *De forz* (Bℌ), suivi d'un mot de deux syllabes : P et A, qui ont indépendamment introduit le monosyllabe *peus*, ont dû l'un intercaler *mout* avant *forz*, l'autre écrire *De peus aguz*. Ce mot disyllabique est écrit *cue* A, *gleies* M, *aiges* B, *engins* ℌ ; pour

tant faire que de mettre dans le texte une leçon lisible, j'aurais préféré cette dernière. Mais elle ne doit pas être la bonne (*engins* n'aurait pas plus que *peus* ou *cloies* fait de difficulté pour les copistes). Je pense avec M. Förster qu'il y a là un terme technique de fortification à retrouver. Je crois probable qu'il commençait par une voyelle, sans doute un *a*, d'après *aiges* de B, *engins* ou *angins* de β et même *aguz* de P (*cue* S, *gleies* M, sont des altérations dénuées de sens). Je ne devine pas ce mot ; mais je ne pense pas qu'il ait signifié « poutre » : il devait plutôt désigner un contrefort, soit en maçonnerie, soit en terre, capable d'augmenter plus que des poutres la résistance des murailles aux pierres lancées par les machines. Je proposerais bien *ados,* qui conviendrait parfaitement pour le sens, si ce mot, par sa clarté (surtout à cause du voisinage d'*adosser*), ne prêtait à la même objection que les précédents.

1595 De chascun et d'aus deus ansanble.

Je lirais plutôt *d'ansdeus* (de même *anbedui* v. 2247 et v. 2271).

La reine, qui s'est aperçue de l'amour mutuel d'Alexandre et de Soredamours, les engage à ne pas se le dissimuler davantage l'un à l'autre, et ajoute :

Or vos lo que ja ne queroiz
2303 Force ne volanté d'amor :
Par mariage et par enor
Vos antraconpaigniez ansanble.

En note de la grande édition M. Förster remarque : « Texte assuré, pour moi incompréhensible » ; dans celle de la présente édition : « Toujours incompréhensible pour moi ». En s'appuyant sur la leçon de T, *Force en v.*, on peut lire *Forsen en volenté d'amor*. La reine, passant d'une idée à une autre sans transition, comme il arrive souvent, dit aux amants : « (Vous vous aimez, c'est entendu ; mais) je vous conseille de ne pas chercher de folie dans votre désir d'amour ; unissez-vous en tout honneur par mariage. » *Forsen* (que l'éditeur écrit *Forsan*) est un mot que Chrétien emploie deux fois encore dans ce poème (v. 999, 5131), précisément en parlant d'amour.

Quand Cligès parait dans le palais de l'Empereur d'Allemagne, sa beauté surprend les Allemands, comme celle de Fénice surprend les Grecs :

Et cil qui ne le conoissoient
De lui esgarder s'angoissoient ;
Et autresi cil s'an rangoissent
Qui la pucele ne conoissent.

L'éditeur justifie très bien la leçon (nouvelle) qu'il a adoptée pour le v. 2796 ; je crois seulement qu'il faut lire *se* avec C plutôt que *s'an* (avec SBPT ; R manque, AM ont *s'angoissent*).

Et Cligès vers les Sesnes point;
Dessoz l'escu se clot et joint,
Lance droite, la teste an son :
N'ot mie mains cuer d'un lion,
Mès n'estoit plus d'un autre fors.

Les deux derniers vers ont embarrassé l'éditeur et M. Mussafia ; mais il est clair qu'il faut lire (avec six mss. sur huit) : *N'ot mie mains cuer de Sanson*, ce qui donne non seulement une rime riche, mais un très bon sens : « Il n'avait pas moins de courage que Samson, mais il n'était pas, comme Samson, d'une force surhumaine », ce qui, naturellement, augmente son mérite.

Et valoit (*le destrier*) avuec un prodome
L'avoir Oteviien de Rome.

Il faut lire *a ues* pour *avuec* (A *a oes*, C *o oes*, R *auecs*) : on sait que les mss. changent très souvent l'archaïque *a ues* en *avuec*, et M. Förster a plus d'une fois rétabli en ce cas la bonne leçon.

A tant es vos Cligès batant.....
Sor un fauve destrier comé.

Le mot *comé* est traduit au Glossaire par « bemahnt », « muni d'une crinière » ; mais tout cheval est muni d'une crinière. Bien que l'éditeur n'indique pas de variante pour *des-*

trier [1] il faut lire *destre comé*, c'est-à-dire « qui porte sa crinière à droite ». Cette expression est dans le roman de *Thèbes* (v. 6557 : *Quarrez, espès, destre comé*, où tous les mss. autres que S ont changé), et se retrouve (v. Godefroy) dans *Alexandre* (éd. Michelant, p. 271, v. 3, où l'éditeur a préféré à tort la variante *de fier coumé*) et dans la *Violette* (v. 5961, où Michel a imprimé par erreur *destré*). Il faut aussi la rétablir dans le vers 237 du *Ferabraz* provençal, c'est-à-dire dans le vers correspondant de l'original français (perdu pour cette partie) : *Lo rey salh del vergier sus son destrier comat*, l. *destre comat*.

5446 Aussi come por sohaidier
Seroit faite ceste besoingne.

Je préfère *par s.*, qui est dans trois mss., à *por*.

5529 Miauz voudroie qu'on m'oceïsse
Que a nul autre le deïsse.

Que ces vers soient ou non interpolés, on ne peut admettre *oceïsse* comme troisième personne : il faut lire avec PC *que m'oceïsse*.

Les gens qui déplorent le trépas de Fénice interpellent la Mort et lui reprochent d'avoir enlevé l'impératrice :

5797 Onques mes si male golee
Ne poïs tu doner au monde !

C'est ainsi que M. Förster avait imprimé le vers dans sa première édition, en remarquant : « *Golee* signifie proprement « gros morceau », sens avec lequel *doner* ne va pas, ce qui a fait changer par PB en *haper*, mais le morceau [que la Mort a avalé] n'est pas mauvais, bien au contraire ! Il faut donc prendre *golee* dans un autre sens, figuré. Voyez les exemples dans Littré, où le mot se trouve à côté d'*estoutie*, etc. » Je ne discuterai pas cette

1. *Sor un destrier bien atamprer*, de S, est peut-être la bonne leçon (en corrigeant *atampré*, à cause de la rime avec *pre*). La remarque sur la leçon fournie par les autres mss. n'en subsiste pas moins.

explication très contestable, à laquelle M. Förster a renoncé : dans ses deux petites éditions, il a remplacé *doner* par *haper* ; mais, outre que *haper* n'est que dans deux mss. sur huit, la raison que M. Förster lui-même a fait valoir contre cette leçon subsiste : on ne peut dire que l'impératrice soit pour la Mort une *male golee*, un mauvais morceau. M. Förster ne nous dit pas comment il explique maintenant ce passage. Je crois qu'il faut maintenir *doner*, en prenant *golee* dans le sens de « coup de gueule, morsure ». Mais j'avoue ne pas avoir rencontré d'exemples de ce sens du mot *golee*.

Le médecin qui examine Fénice, qu'on croit morte,

Et sur le piz et sur la coste
Li met sa main, et sant sanz dote
Qu'ele a el cors la vie tote.

M. Förster a eu raison de substituer cette leçon à celle qu'il avait d'abord adoptée (*l'alaine tote*) ; mais je préférerais encore lire avec A :

Que ele a el cors l'ame tote.

L'original commun avait sans doute *lalme*, d'où *l'alaine* de SAB ; la leçon *lame*, conservée dans A, a été lue *la vie* dans PCTR ; l'accord de A avec S (M manque) pour donner *Que ele a* au lieu de *Quele a* favorise la leçon *ame*, qui d'ailleurs me paraît préférable.

... Ele (*Thessala*) a oint mout doucement
Le cors et les plaies celi.
La ou l'an la ranseveli,
An un blanc paile de Surie
L'ont les dames ransevelie.

M. Förster explique : « Als man sie wieder einsargte, haben die Frauen sie in ein syrisches Tuch eingewickelt. » Mais il remarque lui-même : « La répétition du même mot dans le premier et le second membre de la phrase est peu élégante ; je l'ai dissimulée dans ma traduction en mettant deux verbes différents (*wieder einsargen*, — *einwickeln*). » C'est très bien pour la

traduction [1], mais cela ne rend pas le texte meilleur. Je crois donc qu'il vaut mieux suivre la leçon de S, qui peut, on le sait, être, même seul, préféré à tous, et lire : .... *le cors et les plaies celi, Et arriere l'anseveli. An un* etc.

> ...la poison que ele avoit
> Dedanz le cors, qui la fait mue,
> 6226 Si que ele ne se remue.

M. Förster remarque avec raison que ce *si* ne se comprend pas, car d'être muet n'empêche pas de remuer ; il se demande s'il ne faut pas lire avec CTR : *Et tient qu'ele ne se remue*. Non seulement CTR, mais A et P commencent par *Et*, contre *Si* de SR (M manque). Je lirais : *Et que ele ne se remue* (la substitution de *quele* à *que ele* a amené les remaniements de A, de P et de CTR) : *fait* porte à la fois sur *la ... mue* et sur *que*, ce qui n'a rien d'extraordinaire.

> 6311 « Oil, sire, n'an dotez pas
> Que je mout bien ne la respas. »

Tous les mss. semblent donner *nen* ou *nan* ; cependant la construction demanderait plutôt *ne* [2].

Telles sont les observations que m'a suggérées la lecture du texte. Je n'ai cité que les passages où j'ai cru pouvoir apporter quelque éclaircissement. Il en reste beaucoup d'obscurs, de difficiles, de plus ou moins désespérés. L'éditeur les a discutés avec un soin extrême, pesant toutes les raisons pour ou contre chaque solution ; je ne puis, dans la plupart des cas, que partager son incertitude. Mais pour faire apprécier le savoir, la méthode et

---

1. Seulement « wieder einsargen », « remettre en bière », ne traduit pas exactement *ensevelir*.

2. Je ne discute pas le système d'uniformisation que M. Förster a adopté pour son édition de Chrétien ; je ne l'adopterais pas volontiers sur tous les points (par exemple la graphie *ei*, à côté de *e*, pour *ai*). Je signale ici une bien légère inconséquence : pourquoi *despecier* 5895, et partout ailleurs (avec raison) *depecier*? — Au v. 227, *Et qui que li blasme et deslot*, bien que tous les mss. paraissent avoir *blasme*, je n'hésiterais pas à y voir une forme rajeunie et à imprimer *blast*.

la sagacité de l'éditeur, il faudrait citer les passages si nombreux où de leçons défigurées, incohérentes et contradictoires, il a su tirer un texte plausible. Il y avait peu de tâches plus difficiles, dans le domaine de la philologie française, que l'édition de *Cligès* ; il n'y en a peut-être pas qui aient été mieux remplies.

II

LE POÈTE.

Chrétien de Troies est le plus fameux des poètes français du XII^e^ siècle. Ses contemporains déjà, probablement, et en tous cas ses successeurs immédiats, en France, l'ont mis au premier rang [1], et il n'a pas joui d'une moindre faveur chez les étrangers. Plusieurs de ses poèmes ont été traduits en anglais, en gallois, en néerlandais, en allemand, en norvégien [2]. La plupart des traductions ont, il est vrai, omis de le nommer ; ce n'est qu'en Allemagne que non seulement son œuvre a été adoptée, mais

---

1. Il suffit de rappeler ici les passages souvent cités du prologue d'un conte dévot (voir plus loin), de Gerbert (l'un des continuateurs du *Perceval*), de *Humbaut*, du *Chevalier à l'épée*, du *Perceval* en prose, de Huon de Méri, d'une *fatrasie*, du roman de *Ham*, de l'*Ovide moralisé*, etc. Il faut ajouter que les poètes de la fin du XII^e^ siècle et du commencement du XIII^e^ siècle sont pleins de réminiscences et d'imitations de Chrétien, et que les grands romans arthuriens en prose ont été en partie édifiés sur le fondement de ses poèmes.

2. Il est remarquable que les traductions de Chrétien n'appartiennent qu'aux nations septentrionales. Ni l'Italie ni l'Espagne, si je ne me trompe, n'en présentent : ce sont presque exclusivement les romans en prose qui, dans ces contrées, représentent notre « matière de Bretagne ». Cela tient à ce que les traductions proprement dites (différentes des adaptations de chansons de geste) y ont commencé à une époque où les poèmes de Chrétien étaient déjà un peu vieillis et difficiles à comprendre, tandis que les romans en prose étaient dans toute leur vogue (voir les célèbres passages de Brunet Latin dans son *Tresor* et de Dante dans le *De vulgari eloquentia* et dans l'épisode de Francesca).

que son nom a été célèbre, si célèbre même qu'on en a abusé. Si Hartmann d'Aue lui a pris *Érec* et *Yvain* sans dire à qui il les prenait, Wolfram d'Eschenbach non seulement le cite, — pour le critiquer il est vrai, — dans son *Parzival* en grande partie traduit du *Perceval* français, mais il lui attribue, bien à tort, la chanson de geste d'*Aliscans* qu'il a librement imitée ; et Henri du Türlin, dans la compilation poétique qu'il a appelée la *Couronne*, met sur le compte de Chrétien plus d'un récit dont celui-ci n'est pas responsable. Ces erreurs, volontaires ou non, montrent assez la renommée qui entourait le nom du poète champenois peu de temps après sa mort.

Cette renommée était méritée par des qualités très réelles. Chrétien de Troies avait su trouver, surtout dans la « matière de Bretagne », le sujet de récits intéressants pour ses contemporains, et dont quelques-uns peuvent encore intéresser [1] ; il les avait traités d'une façon libre et personnelle, revêtant les vieux thèmes mythiques ou épiques, — dont il se souciait peu de comprendre le sens primitif et qu'il avait souvent recueillis dans une forme très altérée, — du costume « courtois » à la mode au XII[e] siècle en France d'abord, puis bientôt dans toute l'Europe. Il avait ajouté à ces thèmes non seulement des développements, mais des épisodes, souvent considérables, de son cru, où, s'il nous semble aujourd'hui n'avoir montré qu'une invention assez pauvre, il avait pu encore plus librement représenter les idées et les sentiments du public auquel il s'adressait [2]. On ne peut dire que ses romans soient composés avec un art véritable, car il n'y en a pas un où l'on ne puisse relever, en nombre plus ou moins

---

1. Tels sont dans *Érec* le thème (quoiqu'il reste assez obscur) du malentendu entre les époux, et plusieurs des épisodes de leur voyage, — dans *Cligès* celui de la femme qui feint d'être morte pour se faire enlever, — dans *Lancelot* le passage du fleuve de feu sur le pont de l'épée, — dans *Yvain* la fontaine magique avec ses merveilles, etc.

2. Ainsi dans *Cligès* l'histoire d'Alexandre (voir plus loin) ; dans *Lancelot* tout ce qui concerne les amours de la reine et de Lancelot, ainsi que l'épisode du tournoi ; dans *Yvain* le combat contre Gauvain, etc., la délivrance de Lunete ; dans *Perceval* presque tout ce qui concerne Gauvain, etc., ne doivent rien sans doute aux sources de Chrétien.

grand, des obscurités et des incohérences : mais il sait piquer la curiosité et entretenir l'intérêt par des procédés ingénieux, — dont il abuse parfois jusqu'à décourager cette curiosité et à lasser cet intérêt, — comme de cacher longtemps le nom d'un héros ou le sens d'une aventure. Il avait tracé avec un talent incontestable des caractères d'hommes et de femmes, et surtout il avait montré dans l'analyse des sentiments une finesse et une pénétration dont l'expression, trop souvent gâtée — surtout dans les interminables monologues où se traduisent des débats intimes — par de la subtilité, de l'afféterie ou de l'exagération, est parfois singulièrement heureuse : il suffit de rappeler les scènes, si pleines à la fois de vérité et de malice, qui amènent Laudine, du désir de venger son mari tué par Yvain, au désir d'épouser le meurtrier. Mais ce qui fit sans doute son principal succès, et ce qui le recommande encore, plus que tout le reste, à l'attention de la postérité, c'est son style : il « prenait le beau français à pleines mains », — comme dit, au XIII^e siècle, Huon de Méri, — avec une élégance, une grâce et une facilité qui ont charmé ses contemporains et provoqué l'imitation. Non pas que son style même soit sans fautes, et sans fautes graves : il est loin d'avoir partout l'aisance et la clarté que je viens de louer ; il est fréquemment laborieux et gêné ; on y remarque souvent de l'obscurité [1], plus souvent encore un maniérisme parfois insupportable, singulièrement accompagné d'une vulgarité choquante chez un écrivain qui a de telles prétentions à la « courtoisie ». Il n'échappe pas non plus à la banalité, à la platitude, aux formules toutes faites et toujours répétées, tandis que d'autre part il tombe souvent dans la bizarrerie et la puérilité. Mais ces défauts n'em-

1. Il faut dire que dans un certain nombre de cas cette obscurité peut n'être pas de son fait et provenir de l'état défectueux où son texte nous est parvenu ; mais il faut reconnaître que trop souvent elle lui est réellement imputable : l'emploi embarrassé des pronoms personnels, démonstratifs et possessifs, en est une des causes les plus ordinaires, mais même en dehors de ce cas elle résulte souvent de constructions défectueuses. Le commentaire de M. Förster, qui a essayé d'éclaircir beaucoup de ces passages obscurs et n'y a pas toujours réussi, fournit abondamment la preuve de ces défauts.

pèchent pas que Chrétien n'ait manié, dans ses bons morceaux, la langue poétique avec une véritable maîtrise et ne l'ait marquée de son empreinte. C'était, en somme, un homme d'esprit beaucoup plus que de sentiment, — l'amour, qui tient la première place dans ses poèmes, y est le plus souvent représenté d'une manière subtile et conventionnelle qui exclut toute chaleur, toute réelle participation du cœur, — un conteur adroit dans le détail, parfois maladroit dans l'ensemble, un écrivain habile qui n'a pas toujours su ou voulu donner à son style la perfection qu'il a quelquefois atteinte. Quant à sa morale, à ses sentiments, à sa façon de comprendre le but et les devoirs de la vie, il est difficile de s'en faire une idée d'après ses œuvres ; il aime cependant les digressions et les réflexions morales, soit qu'il les place dans la bouche de ses personnages, soit qu'il les exprime en son nom, et il les a fait souvent très subtiles dans la forme ; mais pour le fond, — sauf celles qui touchent à ce qu'on peut appeler la dialectique ou la sophistique de l'amour, — elles ne sortent pas de la banalité. Il loue, comme les autres poètes de son temps, la largesse, la courtoisie, la vaillance et la générosité ; il exalte l'amour, et, le premier sans doute dans la France du Nord, il en célèbre la vertu ennoblissante ; mais tout cela n'a rien de profond ni de personnel. Il conte pour conter et pour amuser : il a toujours en vue le public aristocratique auquel il s'adresse et qui souvent lui commande et lui inspire ses œuvres : c'est éminemment un poète de société, qui écrit beaucoup moins pour exprimer ses idées, ses sentiments ou ses rêves que pour plaire et avoir du succès, et par là il appartient bien à la littérature française, dans laquelle, à quelques exceptions près, le caractère social a toujours été dominant.

Nous savons très peu de chose sur sa vie, et presque uniquement par lui, mais assez cependant pour en fixer à peu près les dates essentielles, ainsi que l'ordre dans lequel ses principaux ouvrages se sont succédé. J'ai essayé jadis de tracer, à l'aide des données qu'il nous fournit, l'esquisse, nécessairement bien maigre, de sa biographie personnelle et littéraire ; M. Förster l'a reprise et retouchée dans plus d'un des volumes de son édition ; il en donne, dans l'introduction du présent volume, une dernière forme, et je vais tâcher à mon tour, en profitant de ses observations, de la reprendre et peut-être de la préciser sur quelques points.

Posons d'abord la donnée centrale autour de laquelle tourne toute notre construction. Elle est dans *Cligès*. Chrétien y énumère, au début, les œuvres qu'il avait déjà composées : c'est d'abord le roman d'*Érec et Énide*, puis la traduction des *Comandemenz Ovide* et de l'*Art d'amors*, puis le *Mors de l'espaule*, puis le poème *Del roi Marc et d'Iseut la blonde*, enfin la *Muance de la hupe et de l'aronde et del rossignol*. L'ordre dans lequel ces ouvrages sont énumérés n'a aucune importance : il a été simplement suggéré au poète par la commodité qu'il offrait à ses rimes. Il ne faut retenir qu'une chose, c'est que tous ces ouvrages sont antérieurs à *Cligès*, tandis que les trois romans de *Lancelot*, d'*Yvain* et de *Perceval*, qui n'y sont pas mentionnés, sont postérieurs (voir plus loin). Nous savons d'autre part que *Perceval* est le dernier, et qu'*Yvain* est postérieur à *Lancelot*. Ainsi nous avons la succession des quatre derniers poèmes de Chrétien : *Cligès*, *Lancelot*, *Yvain*, *Perceval*. Si nous pouvons trouver une date à l'un quelconque de ses ouvrages, dont nous possédons six et dont nous ne connaissons quatre (ou trois) que par la mention de *Cligès*, nous en tirerons des conséquences vraisemblables pour la date de ceux qui l'ont précédé ou suivi. C'est ce que nous allons essayer de faire, en fondant cette recherche avec l'esquisse de la biographie du poète, inséparable de l'étude de ses œuvres et presque uniquement appuyée sur elles.

Chrétien était né, suivant toute probabilité, dans la capitale de la Champagne, dont il prit, selon l'usage, le nom comme surnom quand il l'eut quittée. Dans *Philomena*, le plus ancien probablement des ouvrages de lui qui nous sont parvenus [1], il se nomme *Crestiien le Gois* (en rime avec *bois*) [2] ; c'était sans doute le surnom qu'il portait dans sa jeunesse, quand il habitait encore

---

1. M. Förster conserve encore des doutes sur l'attribution de ce petit poème à Chrétien : je crois qu'ils disparaîtront quand l'édition qu'en prépare M. L. Sudre sera publiée. L'auteur de l'*Ovide moralisé* a pu travailler sur un manuscrit médiocre ; mais il a certainement reproduit le poème de Chrétien tel qu'il le trouvait [cf. éd. De Boer, p. CVII].

2. Voir le passage dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXIX, p. 490 [éd. De Boer, v. 734].

sa ville natale ; on en ignore le sens [1]. Il devait être de condition modeste, et n'appartenait certainement pas à la classe chevaleresque [2]. Il fit des études cléricales [3], dont ses œuvres gardent mainte trace : non seulement il a composé des traductions du latin, mais il déploie à l'occasion une érudition toute scolastique [4]. Si ce que j'ai dit plus haut de son surnom de *le Gois* est juste, il composa ses premières œuvres, — tout au moins *Philomena*, — à Troies même. Ce petit poème, — qui appartient à un groupe que M. Förster appelle du nom collectif d'*Ovidiana*, — est plutôt une imitation abrégée qu'une véritable traduction ; il est écrit dans un style aisé, mais encore peu personnel [5] ; Chrétien y montre déjà son goût pour les longs dialogues et pour les réflexions morales. En mettant ainsi en vers français un récit latin, le jeune poète, comme nous le ver-

---

1. Dans le *Banquet du bois*, poème du XIVe siècle (*Anc. poès. franç.*, par Montaiglon et Rothschild, t. X, p. 211), figure un berger appelé *Gonin le Gois* ; cela n'éclaircit pas le sens du mot. On lit également dans une lettre de rémission de 1413 citée par Carpentier (Du Cange, s. v. *Goia* 1) : *Les supplians, estans en la ville de Dousy* (Ardennes), *virent passer deux hommes que l'en disoit estre a aucuns, nommez les Goys, et ennemis de nous.* L'annotateur, qui a, d'après le passage de l'*Ovide moralisé*, attribué à l'auteur anonyme de ce poème les noms de *Chrestien le Gouays* (voir A. Thomas, *Romania*, t. XXII, p. 273), semble, par les modifications mêmes qu'il a fait subir à la graphie, attester que le nom en question était encore vivant de son temps (milieu du XIVe siècle) en Champagne [cf. éd. De Boer, pp. CX et 199].

2. C'est ce qui explique que nous ne le trouvions dans aucun document officiel du XIIe siècle : M. Förster (*Cligès*, p. VII) s'étonne que le nom si célèbre de Chrétien ne figure dans aucune charte, au moins comme celui d'un témoin ; c'est plutôt le contraire qui serait surprenant.

3. Les écoles de Troies étaient alors très florissantes (voir d'Arbois de Jubainville, *Hist. des comtes de Champagne*, t. III, p. 195).

4. Il allègue (dans *Érec*) Macrobe (par plaisanterie, à la vérité), et décrit les quatre arts du *Quadrivium* (géométrie, arithmétique, musique, astronomie) dont la représentation était brodée sur la robe d'Érec. — Wolfram d'Eschenbach donne à Chrétien le titre de *maître* (*meister*) ; mais c'est sans doute arbitraire : ce titre ne lui est jamais attribué en France.

5. Il est à remarquer qu'on y trouve déjà, et en abondance, la « brisure du couplet » qu'on a signalée (P. Meyer, *Romania*, t. XXIII, p. 17) comme une innovation apportée à la versification française par notre poète.

rons, suivait la mode de son temps. Il cite *Tristan* (voir plus loin) et *Apoloine*, c'est-à-dire une traduction française (perdue) du célèbre roman d'*Apollonius de Tyr* [1].

On regarde généralement le *Mors de l'espaule*, rappelé dans le même passage de *Cligès*, comme une œuvre analogue, racontant l'histoire de Pélops, dont Cérès, on le sait, mangea l'épaule par mégarde. Ce ne serait pas en tout cas un *Ovidianum*, puisque Ovide ne fait à cette histoire qu'une allusion passagère. Il faudrait que le poète eût trouvé l'histoire dans une glose ou fût allé la chercher dans Hygin. Mais cette histoire étrange et, en somme, tout épisodique se prêtait-elle à une traduction? N'aurait-elle pas été dénuée de tout intérêt pour des lecteurs français ? Le titre de *Mors de l'espaule* conviendrait d'ailleurs assez mal : Cérès ne se contenta pas de mordre dans l'épaule de Pélops, elle la dévora entièrement. Pour toutes ces raisons, je doute que le *Mors de l'espaule* fût une traduction de l'histoire de Pélops; et je me demande si ce n'était pas un conte d'une tout autre provenance [2].

La traduction de l'*Ars amatoria*, que mentionne encore le début de *Cligès*, est malheureusement perdue, et nous ne savons pas si par les *Comandemenz Ovide* il faut entendre simplement un développement du titre de ce même ouvrage ou une traduction des *Remedia amoris* [3].

Ce sont les seules traductions dues à Chrétien, — si le *Mors de l'espaule* en est une, — qui nous soient connues. Ses autres ouvrages appartiennent tous au genre des romans mondains, et sont empruntés, — sauf *Cligès*, qui ne s'y rattache que par un

---

1. [Voy. *Zeitschr. f. rom. Phil.*, XXXIII, 226.]

2. J'ai déjà exprimé ces doutes dans l'*Hist. litt. de la France*, t. XXIX, p. 489. Ce trait de l'épaule mordue fait songer à des contes celtiques, par exemple celui de Caradoc, dont la femme eut le bout du sein enlevé par la morsure d'un serpent. [Cf. G. Paris, *Caradoc et le serpent*, *Romania*, XXVIII, pp. 214 sqq.]

3. Les vers d'un lai de Marie de France (*Guigemar*, 219-244) où il s'agit d'une peinture montrant Vénus qui brûle *le livre Ovide ou il enseigne Coment chascuns s'amur estraigne* et excommunie ceux qui le liront s'appliquent certainement aux *Remedia*; mais il n'est pas sûr qu'il s'agisse d'une traduction en langue vulgaire.

lien tout extérieur et adventice, — à la matière de Bretagne. Le premier en date, nous l'avons vu, paraît être *Érec*, qui présente, comme l'a démontré M. Förster, beaucoup de traits archaïques quand on le compare aux romans subséquents. L'assurance avec laquelle le poète y parle de lui est frappante :

> Dès or commencerai l'estoire
> Qui toz jorz mais iert en memoire
> Tant con durra crestiantez ;
> De ce s'est Crestiiens vantez.

Il faut que ses premiers ouvrages lui eussent déjà acquis une grande réputation. Il parle avec mépris de ceux *qui de conter vivre vuelent* et qui gâtent et estropient *devant rois et devant contes* l'histoire qu'il va, lui, dire comme il sied. Il semble résulter de là qu'il avait fréquenté et fréquentait encore, mais sans doute dans une situation plus relevée que celle de ces conteurs errants, les cours des rois et des comtes. En fait de cours comtales, il avait sans doute été présenté à celle du comte de Champagne ; mais comme il s'appelle ici Chrétien *de Troies*, il faut qu'il n'ait pas composé le roman à Troies, ou ce surnom n'aurait pas eu de sens ; peut-être se trouvait-il alors à la cour du roi à Paris. Malheureusement, comme *Cligès* et *Yvain*, le poème est privé de toute dédicace.

Était-ce en simple qualité de poète que Chrétien était attaché aux cours seigneuriales ? Des vers de *Lancelot* ont donné à penser le contraire. Lancelot s'étant rendu incognito à un tournoi, un héraut d'armes [1] reconnaît son écu et se met à crier : *Or est venuz qui aunera !* (c'est-à-dire : « Le combattant par excellence, le vainqueur est arrivé [2] ! »). Le poète ajoute :

---

1. Chrétien ne fait pas des mœurs de ce personnage une peinture flatteuse. Il l'appelle un *garnement*, *Un hiraut d'armes en chemise Qui en la taverne avoit mise Sa cote avuec sa chauceüre*.

2. Sur l'emploi de cette locution, M. Förster, dans sa note sur les vers où elle figure, dit que jusqu'à présent on n'a trouvé en dehors de notre passage qu'un seul exemple de cette formule (celui que j'ai cité, *Romania*, t. XVI, p. 401). Cependant M. Gröber (*Zeitschr. für rom. Philologie*, t. XI, p. 430) l'a relevée dans le *Roman de Ham* (v. 283), où, à la vérité, elle peut bien provenir directement de Chrétien. [Cf. G. Paris, *Mélanges linguistiques*, p. 587.]

Et sachiez que lors fu dit primes :
Or est venus qui aunera !
Nostre maistre en fu li hira
Qui a dire le nos aprist,
Car il premierement le dist. (V. 5591-5594.)

« Il semble résulter de ce passage, ai-je dit jadis, que Chrétien était héraut d'armes. Ce *nous* n'a guère de sens s'il ne s'applique à l'auteur lui-même associé aux autres hérauts, et il paraît difficile de croire que ce cri ait été poussé, au temps de Chrétien, par d'autres que les hérauts. » Dans sa note sur ce passage de *Lancelot*, M. Förster remarque : « Il suffit peut-être d'admettre que *nous* ici signifie, en général, « nous qui vivons maintenant, les contemporains ». Au reste, il est bien possible que le public qui assistait aux tournois se soit associé aux cris des hérauts [1]. » Ces formules dubitatives feraient croire que le savant éditeur ne regardait pas mon appréciation comme inadmissible; mais dans la présente édition de *Cligès* il est bien décidément négatif : « Si l'on a voulu, dit-il, conclure d'un passage du roman de la *Charrette* qu'il avait été héraut d'armes, c'est sans le moindre fondement [2]. » Il n'ajoute cependant aucune objection aux doutes qu'il avait émis dans sa note (à laquelle il renvoie pour tout argument), et je persiste, quant à moi, à trouver que le passage n'a de véritable raison d'être et presque de sens que si c'est un confrère du héraut d'armes mis en scène qui l'a écrit [3]. Je pense donc que Chrétien était héraut d'armes en même temps que poète, ce qui s'accorde bien avec sa prédilection pour les tournois et la complaisance qu'il met à les décrire [4].

Après *Érec*, Chrétien mentionne un poème qu'il intitule *Du*

---

1. M. Ed. Wechssler (*Die Sage vom heiligen Gral*, Halle, 1898, p. 146) s'était exprimé à peu près de même.

2. « So liegt hierzu irgend eine Veranlassung nicht vor » (p. XIV, n. 1).

3. *Nostre maistre* a évidemment quelque chose de professionnel.

4. On peut croire la même chose de Sarrazin et de Jacques Bretel, les auteurs du *Roman de Ham* et des *Tournois de Chauvenci*, peut-être aussi de l'auteur de *Sone de Nansai*. Ces trois romans sont de la fin du XIIe siècle.

roi Marc et d'Iseut la blonde. On s'est accordé jusqu'à présent à penser qu'il fallait entendre par là un poème où était racontée d'une façon suivie l'histoire des amours de Tristan et Iseut, et M. Förster a édifié là-dessus toute une théorie, qui pourrait passer pour une ingénieuse et amusante fantaisie s'il ne la soutenait avec un sérieux presque passionné. D'après lui, Chrétien était une nature profondément morale (on ne s'en douterait pas en lisant certains passages de *Lancelot*), et quand il a fait des romans frivoles, ç'a toujours été à contre-cœur, sur la commande d'un grand auquel il n'osait pas résister ; ces romans mêmes, il n'a pas eu le courage de les finir, et après chacun d'eux il s'est hâté d'en composer un autre qui corrigeât le mauvais effet du premier. Les deux seuls romans dont nous sachions qu'il les a écrits sur commande, le *Lancelot*, fait pour la comtesse de Champagne, et le *Perceval*, fait pour le comte de Flandre, sont précisément du genre frivole (c'est contestable pour le *Perceval*). Eh bien ! il a été si révolté, en travaillant au *Lancelot*, du sujet qu'il traitait (un amour adultère !), qu'il ne s'est pas résigné à le terminer, l'a passé à un autre, et, pour se « débarbouiller avec de l'ambroisie », s'est hâté d'écrire *Yvain*, poème tout entier consacré à l'amour conjugal (bien que d'après l'éditeur ce ne soit qu'un développement du thème peu édifiant de la *Matrone d'Éphèse*)[1]. Puis il s'est laissé imposer par le comte de Flandre le sujet de *Perceval* ; mais il faut croire qu'il était devenu de plus en plus austère, car dans ce roman il n'y a pas d'amour adultère, et Perceval, suivant toute apparence, devait épouser Blanchefleur[2]. Mais il s'agissait d'amour, c'était déjà trop : si

---

1. M. Förster tient à cette idée, que personne, je pense, n'a acceptée. Le sujet d'*Yvain* est évidemment comment le héros gagne, perd et reconquiert l'amour de la « dame de la fontaine » ; qu'avant de l'épouser elle ait eu un mari qu'il a tué (ce qui n'a d'ailleurs aucun rapport avec le sujet du conte gréco-latin), ce n'est qu'un épisode introductif (fort intéressant d'ailleurs en lui-même, comme l'ont montré MM. Philipot et Schofield).

2. En outre, il avait mêlé au conte de Perceval la légende du *graal*, qui, de quelque façon qu'il l'ait comprise, avait probablement déjà chez lui un certain caractère religieux, et il avait fait admonester son héros sur ses négligences à remplir ses devoirs de chrétien.

Chrétien ne l'a pas terminé, ce n'est peut-être pas parce qu'il est mort, bien que son continuateur Gerbert de Montreuil nous l'assure, c'est parce que sa conscience souffrait d'une occupation si futile, et il est fort possible que le *Saint Guillaume d'Angleterre* soit l'expiation de son tort (en ce cas, on peut dire que s'il l'a écrit pour ses péchés, c'est pour les nôtres que nous le lisons). Semblablement, après le *Tristan*, — qu'il doit avoir entrepris sur commande et que beaucoup d'indices font croire qu'il n'a pas fini (toujours le même procédé, bien désobligeant pour ses Mécènes !), — il a écrit le *Cligès*, qui est un monument élevé à l'amour ayant le mariage pour but et, en fait, un véritable *Anti-Tristan*. Nous verrons, dans la suite de cette étude, si *Cligès* répond bien à cette définition. Quant à l'ensemble du système [1], il suffit vraiment de l'exposer : c'est un jeu d'esprit qu'il y aurait du pédantisme à vouloir discuter en forme [2]. Je me borne à ce qui concerne le *Tristan*, et je n'hésite pas à dire que l'existence d'un poème sur *Tristan* par Chrétien de Troies, à laquelle j'ai cru comme presque tout le monde, me paraît aujourd'hui fort peu probable ; j'en vais donner les raisons.

M. Novati a fait remarquer il y a longtemps [3] que la façon dont Chrétien parle de son poème est singulière : *Cil qui fist... Del roi Marc et d'Iseut la blonde.* Pourquoi mentionner le roi Marc et non Tristan, qui, dans toutes les allusions à la célèbre histoire d'amour, est associé à Iseut ? « C'est, dit M. Förster [4], un pur hasard : cela allait mieux ainsi dans son vers. » On ne

---

1. L'ouvrage le plus scandaleux de Chrétien était certainement sa traduction de l'*Ars amatoria* ; aussi a-t-il dû ne pas la terminer (ce qui en explique la perte) et traduire aussitôt après, comme contrepoison, les *Remedia amoris*. Je m'étonne que M. Förster n'ait pas ajouté ce couple positif-négatif à sa série.

2. Le cahier d'avril-juin de la *Romania* [XXXI (1902), pp. 420-5] contient un article de M. Mettrop sur *Cligès*, où il y a de brèves et judicieuses réflexions à ce sujet.

3. *Studj di filologia romanza*, t. II (1887), p. 411, n.

4. *Cligès* (présente édition), p. XXIII, note. La remarque de M. Novati avait déjà été acceptée ou contredite par MM. Röttiger et Muret, auxquels renvoie M. Förster.

voit pas en quoi : *De Tristan et d'Iseut la blonde* allait tout aussi bien. On peut croire qu'il s'agit ici d'un petit poème épisodique, — comme le lai du *Chievrefoil* de Marie ou celui qu'a utilisé l'auteur du *Donei des amanz*, — où était traité quelque incident de la légende dans lequel le roi Marc avait une part prépondérante [1].

Chrétien, nous l'avons vu, cite déjà Tristan dans *Philomena* [2], et il est difficile de croire que son poème sur Marc et Iseut soit antérieur à cette traduction d'Ovide [3]. Dans *Érec* il fait trois allusions précises à l'histoire de Tristan et Iseut, comme il en fait aux romans d'*Alexandre*, d'*Énéas*, de *Troie*, et aux chansons de geste de *Roland*, de *Fernagu*, d'*Ospinel* et de *Guillaume d'Orange*. Il est naturel de croire qu'il se réfère, aussi pour Tristan, à un poème étranger plutôt qu'à une œuvre de lui : on ne trouve dans aucun de ses poèmes d'allusions de ce genre à ses poèmes antérieurs [4]. C'est surtout dans *Cligès* qu'il se montre préoccupé de l'histoire de Tristan (ou plutôt de celle d'Iseut); mais c'est pour opposer à la conception de l'amour adultère telle qu'elle y est représentée une conception différente et plus raffinée. Je reviendrai sur ce point ; mais je demande s'il est vraisemblable qu'un poète parle (fût-ce par la bouche d'un de ses personnages) d'une de ses propres œuvres en des termes comme ceux-ci : *L'amors d'Iseut et de Tristan, Dont tantes folies dit l'an Que*

---

1. On peut songer à reconnaître une allusion au poème de Chrétien dans ces vers du *Tresaur* de Peire de Corbiac : *E del clerc lausenger per cual lausengamentz De leis* (Isolt) *e del rei Marc partils maridamentz*. Je ne vois rien de pareil dans les poèmes sur Tristan que nous connaissons. M. Birch-Hirschfeld (*Ueber die den Troubadours bekannten epischen Stoffe*, p. 42) voit là « la séparation du mariage de Marc et d'Iseut par les insinuations du nain » ; mais le nain qui dénonce à Marc les amours de Tristan et d'Iseut ne « sépare » nullement le mariage du roi et de sa femme, et Peire parle d'un clerc et non d'un nain.

2. Il s'agit de l'excellence de Tristan dans les jeux d'adresse, telle que nous la trouvons signalée surtout dans la rédaction rattachée à Béroul.

3. C'est ce que j'avais conjecturé jadis; mais je ne serais pas de cet avis maintenant.

4. Sauf le renvoi à *Lancelot* dans *Yvain*, qui a une raison d'être particulière.

honte m'est a raconter. On croira plus volontiers qu'il polémise contre l'œuvre d'un autre.

Dans le nombre si considérable des allusions aux amours de Tristan et Iseut, il n'y en a que deux où soit mentionné un nom d'auteur, et ce nom, le même dans les deux, est celui, non de Chrétien de Troies, mais d'un certain La Chèvre, qui nous est d'ailleurs inconnu, mais dont l'œuvre avait évidemment eu beaucoup de succès : l'auteur de la branche II de *Renard* cite parmi les poèmes en vogue de son temps [1] *Tristan dont* [2] *La Chievre fist, Qui assez belement en dist* ; et pour l'auteur du prologue d'un conte dévot [3] les poètes les plus estimés sont Gautier d'Arras, Chrétien, Benoit de Sainte-More, Guiot, qui avait composé des miracles de la Vierge, un certain Roger de Lisaïs que nous ne connaissons pas, et *Li Kievres, qui rimer valt L'amour de Tristan et d'Isalt* [4]. Comment se fait-il, si Chrétien avait composé un *Tristan,* et que ce *Tristan*, comme le veut M. Förster, fût la source de tous ceux qu'on a faits en français, que ce ne soit pas lui qu'on cite ? Comment se fait-il surtout que l'auteur du prologue vante Chrétien pour son *Cligès* et son *Perceval* et immédiatement après La Chèvre pour son *Tristan*?... Personne au moyen âge ne semble avoir eu la moindre idée que Chrétien eût composé un *Tristan*.

---

1. Ce temps est sans doute antérieur au XIII[e] siècle (voir *Journal des Savants*, 1894, p. 554 [et ci-dessous, *Le Roman de Renart*)] ; il est vrai que nous n'avons la branche II que dans un remaniement ; mais les vers du début ont un caractère visiblement archaïque.

2. Les mss. autres que B ont changé *dont* en *qui*, leçon que M. Martin (*Renart*, t. II, p. 93) a eu tort de conserver : les scribes ne connaissaient plus *La Chievre* et ont mal compris le vers.

3. Ce conte vient d'être imprimé en entier par M. Gröber, — qui l'avait signalé le premier dans un manuscrit de l'Arsenal, — dans le volume que les élèves et amis de M. Förster lui ont offert pour le vingt-cinquième anniversaire de sa nomination à Bonn (Halle, Niemeyer, 1902). [Sur Roger de Lisaïs, cf. ci-dessus, p. 81.]

4. M. Förster, qui veut qu'on écarte La Chèvre de toute recherche sur *Tristan*, remarque seulement (p. XXII) que dans ce prologue il est nommé *après* Chrétien ; cela ne signifie rien : l'auteur, que je crois de la fin du XII[e] siècle (il ne nomme pas Raoul de Houdan), n'a évidemment cherché à mettre aucun ordre chronologique dans son énumération.

M. Förster ne doute pas qu'il en ait composé un ; bien plus, que son *Tristan* soit l'unique base de tous les autres : « Le *Tristan* de Chrétien est la plus ancienne rédaction littéraire dont nous ayons connaissance. On peut donc regarder toutes les autres comme postérieures. Étant donnée la façon dont, au moyen âge et précisément en France, on remaniait des sujets alors aimés et célèbres (le successeur prend toujours pour base le livre de son prédécesseur, change quelques détails suivant son idée et son caprice, intercale quelques épisodes plus ou moins bien adaptés, polémise à l'occasion contre sa source, s'en réfère à des sources propres toujours, sans doute, ou presque toujours inventées par lui, et le roman de concurrence est fait), on doit admettre que *toutes les versions postérieures de Tristan* reposent sur Chrétien. » (P. XXI.)

Remarquez le peu de *cogence*, comme disent les Anglais, de cette argumentation : le roman de *Tristan* de Chrétien est le plus anciennement mentionné, — *donc* tous les autres sont postérieurs, — *donc* ils en sont tous imités. Mais les assertions sur lesquelles s'appuie cette argumentation sont-elles au moins bien établies ?

La première est contestable. M. Förster admet que l'allusion de Bernard de Ventadour à Tristan et Iseut a trait à une rédaction littéraire, puisqu'il l'applique (p. XIII) au *Tristan* de Chrétien : or elle est de 1154. Elle est donc, en tous cas, antérieure à *Cligès*, d'un an seulement d'après M. Förster, de quinze ans environ suivant moi (voir plus loin). Mais Chrétien peut avoir fait un *Tristan* quelques annés avant le *Cligès*, avant l'*Érec*, avant même la *Philomena* ? Soit. Mais en nous tenant strictement aux dates assurées, il n'est pas exact de dire que la plus ancienne mention d'une rédaction littéraire de *Tristan* est celle de *Cligès*[1].

Je n'ai pas lu sans surprise les remarques qui viennent ensuite et qui aboutissent à la conclusion que toutes les versions de *Tristan* reposent sur celles de Chrétien. Je ne connais pas un

1. Il va de soi que, pour que Bernard de Ventadour pût citer, en 1154, Tristan et Iseut comme généralement connus, il fallait qu'ils le fussent depuis un certain temps.

seul poème, — dans la classe des romans bretons et des romans d'aventure, — qui réponde à la description que fait M. Förster des procédés « toujours » employés par les remanieurs vis-à-vis de leur original. Je ne vois guère que le *Tristan* de Thomas auquel il ait pu songer, parce qu'on y trouve quelques remarques polémiques contre ceux qui racontent l'histoire autrement que lui, et un appel à un garant (Bréri) qui assure à sa version plus d'authenticité. En dehors de ce cas (et combien la petite satire de M. Förster contre les remanieurs s'y applique mal !), je cherche en vain un exemple de ce rapport entre une imitation et son modèle, je cherche même en vain, à vrai dire, un exemple de ces « romans de concurrence » dont le critique allemand semble connaître toute une liste [1]. Et je me demande surtout s'il est probable qu'un *Tristan* de Chrétien de Troies eût été ainsi remanié. N'aurait-il pas au contraire, s'il avait existé, tellement pris possession de ce domaine que personne n'aurait plus fait de *Tristan* ? Est-ce qu'on a traité *Erec*, *Cligès*, *Lancelot*, *Yvain*, comme M. Förster suppose qu'on a traité un poème bien autrement important et qui aurait eu certainement plus de succès que tous les autres ? M. Förster explique sans doute son hypothèse sur les remaniements du *Tristan* de Chrétien par son autre hypothèse sur l'état d'inachèvement où le poète l'aurait laissé [2] ; mais est-ce que le *Perceval*, tout inachevé qu'il est, a été remanié ? Pas du tout : en dehors du prologue postiche du manuscrit de Mons, on s'est borné à le continuer, en gardant intacte l'œuvre du poète champenois, et c'est sans doute ce qu'on aurait fait pour son *Tristan* si on l'avait eu dans le même état.

---

1. On pourrait citer le roman de la *Violette*, qui provient de celui du *Comte de Poitiers* (combiné avec celui de *Guillaume de Dole*) ; mais les procédés de Gerbert de Montreuil ne répondent pas à ceux que décrit M. Förster, et le poème archaïque et grossier qu'il a refait en l'allongeant provoquait naturellement à un renouvellement « courtois » et ne ressemblait guère à un poème de Chrétien.

2. Cette hypothèse explique aussi, pour M. Förster, l'absence de toute mention du *Tristan* de Chrétien ; nous voyons cependant le *Perceval* inachevé loué dans le prologue cité plus haut et bien souvent mentionné ailleurs.

Je vais plus loin. Plus j'y réfléchis, plus je crois qu'il est presque impossible que Chrétien, dans ses nombreuses allusions à *Tristan*, se réfère à un poème de lui, et même qu'il ait fait un *Tristan*. Quand on vient de lire *Cligès*, — que j'examinerai dans la suite de cette étude, — on se représente ce qu'aurait été un *Tristan* composé par le même auteur. Ç'aurait été quelque chose de subtil, de froid, de maniéré, de mondain, qui n'aurait certainement ressemblé en rien au récit à la fois naïf et cynique, effrontément joyeux et profondément triste, passionné, barbare et presque sauvage, que nous laissent entrevoir les rédactions de ce thème qui nous sont parvenues. Je disais tout à l'heure qu'un *Tristan* de Chrétien en aurait probablement empêché d'autres de naître ; je dis maintenant que si les poèmes que nous possédons avaient pour base une œuvre de Chrétien, ils présenteraient un caractère absolument différent de celui qu'ils ont conservé à travers toutes les altérations que leur ont fait subir les changements de temps et de lieu [1].

Je pense donc, pour en revenir au point de départ de cette longue digression, que Chrétien, que nous voyons dans toute la première partie de sa carrière poétique dominé par le merveilleux conte, alors nouveau, des amours de Tristan et Iseut [2], a composé lui-même un petit poème épisodique qui mettait en scène Marc et sa femme, mais qui n'avait pas grande importance, à en juger par l'oubli où il est tombé.

Nous arrivons maintenant à *Cligès*, qui nous montre notre poète ayant pas mal voyagé. Non seulement il était allé à Beauvais, où il avait trouvé, dans un manuscrit de la célèbre bibliothèque de l'église Saint-Pierre, le thème essentiel de son roman ; mais il résulte du poème lui-même qu'il avait visité l'Angle-

---

1. Je me permets de dire ici en passant, — c'est une opinion que je pense avoir l'occasion de développer quelque jour, — que je suis actuellement porté à croire que tous les poèmes français sur *Tristan* reposent sur un poème anglais perdu (qui était peut-être incomplet).

2. Il mentionne encore le *bevrage dont Tristans fu empoisonez* dans celle de ses chansons qui est le plus sûrement authentique, et qui appartient sans doute à sa jeunesse. Dans ses poèmes postérieurs, *Lancelot*, *Yvain*, *Perceval*, il n'est plus fait aucune allusion à *Tristan*.

terre [1]. On est frappé, en effet, de l'exactitude et de la précision des renseignements géographiques qui concernent cette contrée. Alexandre débarque à *Sozhantone* (Southampton) et va de là à *Guincestre* (Wincester), en effet tout voisin. Quand il repart, il s'embarque à *Sorham* (Shoreham), port qui devait être peu connu en Champagne. Cligès, quand il vient à son tour en Angleterre, remonte la Tamise jusqu'à *Galinguefort* (Wallingford), d'où il se rend à un tournoi qui se donne *Es plains devant Ossenefort, Qui près iert de Galinguefort :* Oxford est, en effet, dans une plaine non loin de Wallingford [2]. Mais le passage le plus notable est celui qui concerne le château de *Guinesores* (Windsor), dont la situation au-dessus de la Tamise est parfaitement décrite (*Li chastiaux siet en un pui haut, Et par dessoz li cort Tamise*) : ce château, dont Chrétien attribue la construction au comte Angrès, avec sa tour carrée, son triple mur et ses fossés, est évidemment celui que Guillaume le Conquérant avait élevé sur cette hauteur, et qui subsiste en partie dans le château actuel. Ces passages se trouvent dans des parties du poème qui sont entièrement de l'invention de Chrétien, et on ne peut les attribuer qu'à des souvenirs personnels [3].

Quelle est la date probable de *Cligès* ? Ce qu'en dit M. Förster est peu clair et même contradictoire. Il suppose (p. XI) que Chrétien avait obtenu à Troies (cela n'a rien d'invraisemblable) la faveur du comte Henri de Champagne (1152-1181), et que c'est en sa compagnie qu'il est allé à Beauvais, « dont les évêques dépendaient des comtes de Champagne ».

---

1. On peut se demander si déjà dans *Érec* il n'y a pas des traces d'une visite de Chrétien en Angleterre : on y remarque les noms de *Gloëcestre* (Gloucester) et *Evroïc* (York), sans parler de *Corque* en Irlande ; toutefois ce sont là des noms bien connus, et il n'y a pas, dans le poème, de détails sur ces villes. — Je ne parle pas de toute la toponymie proprement « arthurienne », que le poète français avait dû trouver dans sa source.

2. On peut encore citer, mais comme moins probantes, les mentions de *Dovre* et *Cantorbire*.

3. On en retrouve d'analogues dans *Guillaume d'Angleterre* ; mais l'auteur de ce poème, qu'il soit ou non notre Chrétien, nous dit lui-même qu'il avait été dans l'île.

C'est là une hypothèse assez en l'air [1]. « *Cligès* aurait donc été écrit entre 1152 et 1164, ce qui d'ailleurs est évident de soi. » Cette évidence m'échappe : pourquoi *Cligès* doit-il avoir été écrit avant 1164 ? Est-ce parce que c'est l'année du mariage de Henri ? Page XIII, M. Förster se contente de dire que *Cligès* est postérieur à *Érec*, qui a été écrit « avant 1160 » (pourquoi ?). Page XXXVIII, il dit que, vu l'étroite liaison de *Cligès* avec *Tristan*, il convient de le mettre le plus près possible d'*Érec*, donc avant 1160 (?) Et il suppose que Chrétien, en faisant épouser à l'empereur de Constantinople la fille de l'empereur d'Allemagne, a pu être influencé par les négociations qui furent menées, sans succès d'ailleurs, de 1153 à 1155, en vue du mariage de Frédéric Ier avec une nièce de Manuel. C'est tiré de loin ! « D'après cela, *Cligès* tomberait vers 1155, si bien qu'il faudrait placer vers 1150 *Tristan* et *Érec*, qui lui sont antérieurs. » Mais à la page XII, l'auteur reconnaît que *Troie*, *Énéas* et *Thèbes* sont antérieurs à *Érec* : il faudrait donc placer ces romans avant 1150, ce qui est impossible, au moins pour *Troie*, dédié par son auteur à Aliénor, reine d'Angleterre, donc écrit en tout cas après 1154, et probablement vers 1160 [2]. D'autre part, si on plaçait *Cligès* en 1155, comme on ne peut guère supposer *Lancelot* écrit avant 1170 (voir plus loin), il faudrait admettre que Chrétien est resté une quinzaine d'années sans rien produire, ce qui est fort

---

1. Il est vrai que les évêques de Beauvais devaient l'hommage aux comtes de Champagne pour le fief de Savigni (voir Longnon, *Feoda Campaniae*, nos 1042, 5177) ; mais ce fait, — si fréquent dans les rapports complexes de la féodalité, — ne créait entre l'évêque et le comte aucun lien particulier, et Beauvais même ne relevait nullement du comte Henri. — M. Ed. Wechssler (*Die Sage vom heiligen Gral*, p. 149) s'est imaginé de son côté, uniquement parce que Chrétien avait lu un livre appartenant au chapitre de Saint-Pierre, qu'il était chanoine et même chancelier ou écolâtre de ce chapitre !

2. La façon dont Benoit parle d'Aliénor, dans le passage bien connu de *Troie*, indique qu'elle n'était pas au début de sa royauté. D'autre part, vers 1174, Henri II chargeait Benoit de la traduction des chroniques normandes qu'il avait d'abord confiée à Wace, et il est probable que c'est l'âge avancé de celui-ci qui lui avait fait préférer un concurrent plus jeune ; il n'est donc pas indiqué de mettre un trop long intervalle entre *Troie* et la Chronique des ducs de Normandie.

invraisemblable. Je ne vois aucune raison pour faire remonter notre roman plus haut que 1170, en assignant *Érec* à 1168 environ, le poème sur Marc et Iseut se plaçant soit avant *Érec*, soit entre *Érec* et *Cligès*. On a, sans raison valable, trop vieilli Chrétien, dont l'activité poétique, suscitée par les romans imités de l'antique, n'a probablement pas commencé avant 1165.

Trois poèmes de Chrétien n'ont été composés qu'après *Cligès* : *Lancelot*, *Yvain* et *Perceval*. *Lancelot*, ou le *Conte de la charrette* [1], a été entrepris pour la comtesse Marie de Champagne, fille de Louis VII, qui épousa le comte Henri en 1164 : il n'est donc pas antérieur à cette année ; mais il lui est, selon toutes probabilités, sensiblement postérieur. C'est la comtesse qui avait fourni à Chrétien le sujet et l'esprit (*sen*) de son roman ; or ce roman est la mise en action des théories les plus raffinées de l'amour courtois, c'est-à-dire de l'adultère mondain. Il n'est pas vraisemblable qu'elle ait adopté de pareilles théories et les ait données comme thème à un poète dès les premiers temps de son mariage, qu'elle contracta, à dix-huit ou dix-neuf ans. Il a fallu évidemment quelques années pour qu'elle se plût à de pareils jeux d'esprit (pour ne pas dire plus) et osât les afficher publiquement [2]. Je crois donc qu'on a bien des chances d'être dans le vrai en plaçant la *Charrette* aux environs de 1172 [3]. *Yvain*, intimement associé à *Lancelot* par les renvois qui y sont faits à ce

---

1. Les trois derniers romans de Chrétien ont ainsi des titres doubles : *Lancelot* ou *le Chevalier de la charrette*, *Yvain* ou *le Chevalier au lion*, *Perceval* ou *le Conte du graal*. Au début, le poète ne mentionne que le second titre : c'est un moyen de piquer la curiosité.

2. C'est aussi l'opinion de M. Förster (*Karrenritter*, p. XIX) ; mais alors comment peut-il reculer *Cligès* jusqu'à 1155 ?

3. Remarquez que la célèbre lettre de la comtesse de Champagne, rapportée par André le Chapelain, dans laquelle elle déclare que l'amour ne peut exister entre époux, est datée du 1er mai 1173. On y trouve cette phrase (éd. Trojel, p. 154), qui semble viser le roman même dont elle avait donné le sujet à Chrétien : *Preceptum tradit Amoris quod nulla etiam conjugata regis poterit Amoris premio coronari nisi extra conjugii federa ipsius Amoris militie cernatur adjuncta.*

poème[1], doit avoir été composé très peu de temps après. Il est possible que, pour une raison quelconque, Chrétien ait perdu la faveur de la comtesse de Champagne et ait quitté sa cour, laissant inachevé le poème qu'il écrivait pour elle, et qu'il autorisa Godefroi de Lagni à terminer. Il est certain que nous le trouvons peu après à la cour du comte de Flandre. Quant à *Yvain*, rien ne nous indique où il a été composé ; il n'est pas postérieur à 1174, puisqu'il y est parlé, comme vivant, de Noradin (Nour-ed-Dîn), qui mourut le 15 mai de cette année[2]. On peut l'attribuer à 1173.

Le *Perceval* a été composé pour Philippe d'Aussai (Alsace),

---

1. Dans sa note au v. 3707 d'*Yvain*, M. Förster s'exprime ainsi : « Le poète saisit ici l'occasion de faire allusion à son roman du *Chevalier de la charrette*, soit qu'il y travaillât en même temps, soit que son collaborateur Godefroy de Leigni eût déjà terminé l'ouvrage commencé par lui. » Mais il ne s'agit pas ici d'une simple « allusion » : la seconde partie d'*Yvain* a pour fondement nécessaire le récit de *Lancelot*, qui explique l'absence, puis le retour de Gauvain. Il fallait que le lecteur, — ou l'auditeur, car je ne sais pourquoi M. Förster veut que Chrétien ait destiné ses romans exclusivement à la lecture, — connussent le *Lancelot* pour comprendre ces passages (mais il n'est pas nécessaire que Godefroy de Lagni eût terminé sa continuation ; Chrétien avait fort bien pu laisser circuler son œuvre inachevée : dans aucun des trois passages d'*Yvain* qui renvoient à *Lancelot*, il n'y a rien qui se rapporte à la partie exécutée par Godefroi ; le dernier semble viser précisément les derniers vers écrits par Chrétien). Je m'étonne donc que M. Förster dise simplement (p. IX) qu'il est « possible » que *Lancelot* ait précédé *Yvain* : cela me paraît absolument sûr.

2. Röhricht, *Geschichte des Königreichs Jerusalem* (Innsbruck, 1898), p. 358. — M. Förster ne regarde plus (cf. *Cligès*, 1re édition, p. III, n.) ce raisonnement comme inattaquable : « On peut, dit-il (p. XI, n. 2), objecter que des proverbes très employés peuvent passer à l'état de formules et survivre ainsi ; cf. le proverbe analogue sur Fourré, qui suit immédiatement celui-ci. » Le cas n'est pas le même : Fourré est un personnage héroï-comique de l'épopée, et d'ailleurs on peut toujours le *vengier*, puisqu'il est mort. Au contraire, on ne peut « tuer Noradin » que s'il est vivant. C'était évidemment une raillerie usitée du temps où le victorieux sultan d'Alep était l'objet des craintes et des récits de toute la chrétienté : on ne put plus l'employer quand on eut appris sa mort qui eut un grand retentissement (aussi deux manuscrits l'ont-ils remplacé par *Saladin*).

comte de Flandre depuis 1168. En 1180, Philippe fut chargé de la régence du royaume de France pour le jeune Philippe II, son filleul. Chrétien ne faisant aucune allusion à ces hautes fonctions dans son panégyrique du comte, il est extrêmement probable qu'il l'a écrit avant 1180[1]. On peut même limiter avec plus de précision l'époque probable de la composition de *Perceval*. En 1177, le comte Philippe fit en Palestine une expédition, assez ridicule d'ailleurs, dont il revint en 1178[2], il est à croire que Chrétien, dans son prologue, aurait mentionné ce voyage. Le *Perceval* étant postérieur à la *Charrette*, nous ne pouvons le placer qu'entre 1174 et 1177, et cette période est en effet, de toute la vie agitée de Philippe d'Alsace, celle où il paraît le plus naturel qu'il ait attiré et entretenu des poètes. En 1173, il avait pris part à la guerre menée par les fils de Henri II d'Angleterre contre leur père, et, en 1174, avait fait en Angleterre une descente qui se termina par son rembarquement à Norwich. Depuis cette époque jusqu'en 1177, il ne paraît pas avoir eu de guerre à soutenir. D'autre part, il semble bien s'être passé en 1175, à sa cour de Saint-Omer[3], une tragédie domestique à laquelle sa femme Isabel était mêlée[4], et après laquelle on ne dut guère y faire faire et y entendre de romans. C'est donc en 1174-1175, suivant toute vraisemblance, que Chrétien composa la partie du *Conte del graal* qu'il a écrite (environ 9000 vers)[5].

---

1. M. Wechssler a écrit (*op. cit.*, p. 148-152) toute une petite dissertation pour prouver au contraire que Chrétien avait composé le *Perceval* à Paris, pendant que le comte Philippe y résidait comme régent ; mais ses raisonnements ne sont rien moins que convaincants.

2. Röhricht, *Geschichte des Königreichs Jerusalem*, p. 370-375.

3. Philippe, comte de Vermandois, d'Artois et d'Amiénois, en même temps que de Flandre, tenait sa cour aussi souvent à Arras, Amiens ou Saint-Omer qu'à Bruges.

4. Voir *Romania*, t. XVII, p. 591-595 [G. P., *La comtesse Élisabeth de Flandre et les troubadours*]. Cette femme, Isabelle de Vermandois, paraît être la comtesse de Flandre dont André le Chapelain a recueilli deux « jugements d'amour » (*Romania*, *loc. cit.*) et pourrait bien avoir été la vraie patronne de Chrétien. C'est donc par erreur, remarquons-le en passant, que M. Wechssler, *op. cit.*, p. 149, dit que Philippe n'avait pas une femme chez laquelle on puisse supposer des goûts littéraires.

5. Il avait pu rapporter de son expédition en Angleterre, le livre qu'il

Gerbert de Montreuil nous apprend que ce fut la mort qui empêcha Chrétien de terminer son poème. On peut croire qu'elle le surprit (*l'adevança*) encore jeune : le *Perceval* ne révèle aucune sénilité ; au contraire, le poète n'a peut-être rien écrit de plus vivant et de plus gracieux que certains passages de ce poème, notamment la scène bien connue du début. Je suppose qu'il mourut en 1175.

Récapitulons les résultats, nécessairement en grande partie hypothétiques, de notre enquête. On peut attribuer à Chrétien de Troies une activité poétique d'environ quinze ans. Il aura débuté par *Philomena* vers 1160, écrit ensuite la traduction de l'*Ars amatoria* et celle des *Remedia amoris*, puis deux petits poèmes épisodiques, le *Mors de l'espaule* (sujet inconnu) et *Del roi Marc et d'Iseut* ; *Érec*, le premier de ses grands romans, se placera vers 1168, *Cligès* vers 1170 [1], *Lancelot* en 1172, *Yvain* en 1173, *Perceval* en 1174-1175 ; il sera mort en 1175, âgé, si on suppose qu'il a débuté à vingt-cinq ans environ [2], d'une quarantaine d'années seulement.

Etant données ces dates, qui paraissent probables, quelle est la place qu'occupe Chrétien dans la littérature de son temps ? Il nous apparaît, à ses débuts, comme soumis à l'influence des romans imités de l'antiquité, alors dans toute leur vogue. Dans *Érec* au moins il montre qu'il connaît (sans parler d'*Alexandre*) *Thèbes*, *Énéas* et même *Troie* (ce dernier écrit, comme nous l'avons vu, vers 1160) ; déjà dans *Philomena* il cite *Apoloine*, qui devait être une œuvre assez analogue. Ailleurs il cite de petits

---

donna à Chrétien pour le *rimoier*. Cette conjecture, — à laquelle bien entendu, je n'attache pas d'importance, — tient, on le voit, à l' « hypothèse anglo-normande » sur l'origine des romans arthuriens dont M. Förster ne veut pas entendre parler.

1. Si on veut lui attribuer *Guillaume d'Angleterre*, c'est entre *Cligès* et *Lancelot* que ce poème, dont l'auteur dit avoir trouvé la source en Angleterre, se placerait le plus naturellement ; mais il faut avouer qu'il tranche singulièrement, tant par le talent que par le ton et l'esprit, avec l'un et avec l'autre.

2. Ces résultats diffèrent quelque peu de ceux de M. Förster, qui place (quoique avec hésitation) *Cligès* vers 1155, le poème sur *Tristan* vers 1152, les *Ovidiana* vers 1150, le *Perceval*, sans préciser davantage, avant 1191.

poèmes tirés, comme *Philomena*, des *Métamorphoses* d'Ovide, *Narcissus* (dans *Cligès*), *Piramus* (dans *Lancelot*), et qui lui en ont sans doute donné l'idée [1]. Il doit à ces romans une grande partie de ses procédés littéraires et de son style, comme nous le verrons en étudiant *Cligès*. A côté des poèmes antiques, il connaît les chansons de geste, qui étaient encore en grande faveur sous forme de renouvellements et d'imitations des anciens poèmes [2] et s'en montre tout imprégné dans *Érec* (plus tard il s'abstient à peu près de les citer). Il n'est pas probable cependant qu'il se soit essayé dans ce genre [3].

Dès avant *Érec*, avec le conte *Del roi Marc et d'Iseut* (et peut-être avec le *Mors de l'espaule*), il s'était attaché à la matière de Bretagne, qui charmait alors toutes les imaginations. Un poème, — perdu pour nous, — sur *Tristan* (peut-être celui de La Chèvre) l'avait particulièrement frappé : il le cite dans *Philomena*, puis trois fois dans *Érec*, et il compose *Cligès*, — M. Förster l'a montré et nous y reviendrons, — comme une contre-partie de *Tristan*; plus tard il ne le nomme plus, mais il est bien possible que les amours de Lancelot et Guenièvre aient été inspirées par celles de Tristan et Iseut [4]. Tous ses ouvrages postérieurs à *Cligès*, — qu'il a même voulu y rattacher extérieurement, — sont empruntés à cette matière de Bretagne,

---

1. M. Förster (note sur le v. 3821 de la *Charrette*) admet aussi l'antériorité de ces deux petits poèmes à ceux de Chrétien.

2. C'est à tort qu'on dit toujours (M. Förster lui-même, p. xv) que l'épopée nationale était alors passée de mode. La seconde moitié du XII[e] siècle et la première moitié du XIII[e] siècle sont l'époque de la plus abondante production de chansons de geste, et elles continuaient à se chanter avec grand succès aux cours des rois et des princes : l'une d'elles, *Foucon de Candie*, composée vers 1170, passait pour le type du poème « courtois ». On avait seulement modifié et renouvelé l'esprit et la forme de l'ancienne poésie épique.

3. L'attribution faite d'*Aliscans* à Chrétien par Wolfram d'Eschenbach n'a aucune vraisemblance.

4. Seulement il est possible que ce soit la comtesse de Champagne, et non Chrétien lui-même, qui ait introduit dans l'histoire de la délivrance de Guenièvre par Lancelot le motif de leur liaison amoureuse (cf. *Romania*, t. XII, p. 507 [G. Paris, *Le Conte de la Charrette*]). — M. Förster a signalé (p. xxxv, n. 1) divers traits de la *Charrette* qui semblent trahir l'imitation de *Tristan*.

dont il a été au XII^e^ siècle l'interprète par excellence. A quelles sources l'a-t-il puisée ? Sous quelle forme existait-elle en France quand il a commencé à y prendre ses sujets ? Ce sont des questions très difficiles et très discutées, que je ne veux pas aborder ici.

Chrétien n'est pas le créateur de la poésie narrative en octosyllabes accouplés ; il a eu, pour cette forme poétique, des prédécesseurs qu'il a connus et parfois imités : les auteurs de *Thèbes*, d'*Énéas*, de *Troie*, d'*Apoloine*, ceux des petits poèmes sur *Narcissus* et *Piramus*, Wace, La Chèvre ou l'auteur quel qu'il soit d'un *Tristan*, d'autres encore sans doute [1] ; il a eu des contemporains qui l'ont presque égalé en renommée et dont plusieurs pourraient lui disputer le premier rang : les auteurs de *Partenopeu* et de *Floire et Blanchefleur*, Gautier d'Arras, Huon de Rotelande, Guiot de Provins et d'autres [2]. Il a dû son grand succès aux qualités littéraires que j'ai appréciées plus haut, et surtout à l'attrait qu'exerçaient alors sur l'esprit des lecteurs mondains, et particulièrement des femmes, les contes venus de Bretagne, attrait qui existait avant lui, mais qu'il accrut et renouvela en faisant de ces contes l'expression des idées, des sentiments et surtout des conventions alors à la mode.

Parmi les romans de Chrétien, celui qui est resté le plus célèbre est le *Perceval*, moins à cause de la partie qui est de Chrétien qu'à cause des suites qu'elle a reçues, où la légende du graal a pris un caractère et une importance qu'il ne paraît pas lui avoir attribués, et surtout du *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach, auquel remonte le *Parsifal* (nom barbare !) de Wagner. La *Charrette*, mal composée et pleine d'obscurités, est d'un grand intérêt, tant par ses origines, qui appartiennent à la mytho-

---

1. On a récemment constaté que, dans un passage du *Chevalier au lion*, Chrétien a imité d'assez près des vers du *Saint Brendan* anglo-normand (voir *Romania*, t. XXVII, p. 335).

2. Combien peu, — surtout dans ses derniers romans, — le style de Chrétien se distingue de celui de ses meilleurs contemporains, c'est ce que montre la continuation du *Lancelot* par Godefroi de Lagni, où M. Förster reconnaît que, si nous n'étions pas avertis, nous n'apercevrions aucune différence avec la partie qui est de Chrétien.

logie celtique, que par la représentation de l'amour « courtois » qui y est donnée dans tout son raffinement ; elle contient quelques scènes frappantes très bien exécutées. *Yvain* se recommande par l'intérêt un peu mystérieux de l'épisode introductif, par la malicieuse peinture de la veuve bientôt consolée, par quelques épisodes ingénieusement construits [1]. *Érec* plaît par l'aimable tableau, au début, de la pauvreté d'Énide si courageusement supportée, et plus tard de sa résignation et de son fidèle amour qui résiste aux plus dures épreuves, ainsi que par quelques morceaux pleins de grâce et où il y a plus de sentiment vrai que dans la plupart des œuvres du poète [2]. *Cligès* est celui de tous les poèmes de Chrétien qui a pour nous le moins d'attraits : le style en est particulièrement pénible et maniéré ; les sentiments y sont décrits et exprimés avec une froide subtilité ; les caractères y sont faiblement ou banalement tracés ; le vieux motif oriental sur lequel le roman est construit y est, peu heureusement, altéré dans le détail (le changement que le poète a introduit dans l'esprit même de ce motif est au contraire très admissible), et une introduction inutile et parfaitement ennuyeuse, sortie de l'invention du poète, fait attendre trop longtemps au lecteur le vrai commencement de l'action [3]. *Cligès* mérite cependant d'être examiné de près, tant en lui-même et pour l'étude des procédés littéraires de l'auteur que pour la recherche de sa source directe et des formes diverses qu'a revêtues la très ancienne légende qu'il a accommodée à sa guise.

---

1. Je ne range pas dans le nombre le conte du lion délivré et reconnaissant qui a donné son second titre au roman : cette historiette, qui a été attribuée dès l'antiquité à divers personnages, ne sert à rien dans le récit où Chrétien a jugé bon de l'insérer (sans avoir d'objections à l'introduction d'un lion dans une forêt de Bretagne).

2. L'épisode final, la *Joie de la cour*, est curieux en lui-même, bien que fort obscurément narré, par ses origines mythiques ; mais il n'a rien à faire avec le reste du roman, qu'il sert simplement à allonger. La description des noces d'Érec et d'Énide est aussi trop longue et chargée d'une érudition inutile.

3. Les contemporains, comme l'a remarqué M. Förster (p. XL), n'ont pas eu le même goût que nous : avec *Perceval*, c'est *Cligès* qu'ils semblent avoir le plus goûté et qu'ils citent le plus souvent : l'étrange histoire de la feinte mort de Fénice est sans doute ce qui les a le plus charmés.

III

LE POÈME : PREMIÈRE PARTIE.

Le poème de *Cligès* débute par un prologue intéressant à plusieurs titres. J'ai déjà parlé des sept premiers vers, qui contiennent l'énumération des ouvrages antérieurs de l'auteur. Vient ensuite l'indication de la source où Chrétien dit avoir puisé son récit, indication sur laquelle je reviendrai ; le poète continue par un éloge des livres, qui nous transmettent seuls la connaissance du passé [1]. et s'en sert comme de transition pour donner, à sa manière, une esquisse de l'histoire de la *clergie* et de la *chevalerie*, — c'est-à-dire de la science et de l'art de la guerre, qui, après avoir eu leur siège commun en Grèce, puis à Rome, l'ont maintenant en France, où il faut espérer qu'il restera toujours :

Ce nos ont nostre livre apris
Que Grece ot de chevalerie
Le premier los et de clergie ;
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la some,
Qui or est en France venue :
Deus doint qu'ele i soit retenue,
Et que li leus li abelisse
Tant que jamais de France n'isse !

Ce passage est extrêmement intéressant. On y trouve une conscience, — ou, si l'on veut, une affirmation, — de la double supériorité de la France, héritière de Rome et de la Grèce à la

---

1. *Par les livres que nos avons Les faiz des anciiens savons Et del siecle qui fu jadis.* La même pensée est exprimée par Wace dans ses deux prologues à la *Geste as Normanz* (éd. Andresen, t. I, p. 11 ; t. II, p. 29). C'est évidemment un lieu commun des écoles : on le retrouve par exemple dans le prologue de l'*Itinerarium Ricardi* (voir Gröber, *Grundriss der rom. Philologie*, t. II, p. 499, n.).

fois pour les armes et pour les lettres [1], qui mérite assurément, se produisant au XII^e siècle, d'attirer l'attention. L'idée ne doit pas être de Chrétien : elle sent son latin ; elle a dû naître et se formuler parmi les clercs parisiens. Il serait précieux de savoir à quelle époque elle remonte ; mais mes recherches et celles de plusieurs savants auxquels j'ai fait appel n'ont abouti à aucun résultat [2]. J'avais remarqué depuis longtemps la similitude du passage de *Cligès* avec la fin du prologue des *Chroniques de Saint-Denis*, et j'avais cru que la source de Chrétien se trouverait dans l'original latin de ce prologue, c'est-à-dire dans Aimoin ; mais il n'en est pas ainsi : la fin du prologue des *Chroniques*, qui nous intéresse seule ici, n'est pas dans Aimoin et paraît être l'œuvre du rédacteur français. Aimoin fait déjà un grand éloge de la France, « dame des autres nations », et assure qu'elle doit surtout cette suprématie à sa grande foi. Le rédacteur français continue en développant d'abord la même idée, puis allègue, pour expliquer ce privilège de la France, deux autres raisons, dont la première est le patronage de saint Denis :

La seconde raison si peut estre tele que la fontaine de clergie, par qui sainte eglise est soutenue et enluminee, fleurist a Paris. Et, comme aucun veulent

---

1. On peut rapprocher du passage de Chrétien le début d'*Athis et Porphirias* ; seulement Alexandre, se plaçant à l'époque où Rome était maîtresse du monde, lui attribue la *chevalerie*, tandis qu'Athènes est le siège de la *clergie* ; il dit, — ce qui est assez d'accord avec la réalité, — que les Romains envoyaient leurs fils à Athènes pour apprendre la *clergie* (il ajoute, ce qui est moins exact, que les Athéniens, en revanche, envoyaient leurs fils à Rome pour apprendre la *chevalerie*).

2. M. L. Delisle a bien voulu me communiquer un curieux passage de l'*Historia figuralis* de Gérard d'Auvergne, dédiée au pape Grégoire X (1271-1276). Il se trouve dans le chapitre intitulé : *De Yrene imperatrice cum filio suo Constantino*, où Gérard a inséré une histoire légendaire de la fondation de l'Université de Paris. Il dit en parlant d'Alcuin : *Iste Brito, scientia vitaque preclarus, qui et sapientie studium de Roma Parisius transtulit, quod illuc quondam a Grecia translatus fuerat a Romanis* (Ms. B. N. n. acq. lat. 1811, fol. 77). Cette idée de la translation de la science d'Athènes à Rome et de Rome à Paris circulait évidemment parmi les clercs parisiens ; mais on n'a ici que la moitié de la formule de Chrétien.

dire, clergie et chevalerie sont tousjours si d'un acort que l'une ne peut sans l'autre : tousjours se sont ensemble tenues, et encore, Dieu merci, ne se departent eles mie. En trois regions ont habité en divers tens : en Grece regnerent premierement, car en la cité d'Athenes fu jadis li puis de philosophie et en Grece la fleur de chevalerie ; de Grece vinrent puis a Rome ; de Rome sont en France venues : Dieu par sa grace veuille que longuement i soient maintenues [1].

Si l'on considère que les deux derniers membres de phrases non seulement offrent le même sens que les vers 35-36 de *Cligès*, mais se terminent respectivement par les mêmes mots qui riment ensemble, on pensera que le rédacteur des *Grandes Chroniques* a pris ce morceau à Chrétien ; c'est une nouvelle preuve de la célébrité de notre poète et de la diffusion de ses œuvres [2]. Mais lui-même, je le répète, avait dû puiser cette idée à une source latine, et je signale aux historiens de la nationalité française l'intérêt qu'il y aurait à retrouver cette source.

Après ce prologue, le poète entre en matière. *Cligès* est composé comme plus d'un roman du moyen âge : le thème choisi ne suffisant pas à fournir un récit assez étendu, — les romans devaient avoir au moins six à sept mille vers, — le poète l'allonge soit en y introduisant des épisodes qu'il invente, soit en lui donnant pour préambule l'histoire du père de son héros [3].

---

1. *Les Grandes Chroniques de France*, éd. P. Paris, t. I, p. 4.

2. Les vers de Rustebeuf cités par M. Förster (p. 176) sont aussi inspirés de notre passage ; seulement Rustebeuf ne parle que de la *chevalerie* (à l'inverse de Gérard d'Auvergne), et associe la Bretagne à la France. — Il est plus curieux de retrouver cette glorification de la France chez un poète allemand : l'auteur de *Mauricius von Craon* développe longuement la formule de Chrétien : la chevalerie, dit-il, a commencé chez les Grecs, au siège de Troie, puis a passé à Rome, où elle a fleuri jusqu'à ce que Néron brûlât Rome ; alors elle passa en France, où, sous Charlemagne, elle atteignit une grande splendeur ; elle y brille encore, elle y est honorée et célèbre, et par l'enseignement des Français mainte contrée s'est beaucoup améliorée dans la chevalerie (voir *Romania*, t. XXIII, p. 466 [c. r. par G. P. de *Moriz von Craon*, éd. Schröder]). Le poète allemand laisse de côté la *clergie* ; mais il célèbre en revanche la galanterie des Français.

3. M. Förster cite avec raison l'*Escoufle*, où l'histoire du père de Guillaume forme un préambule très superflu ; il y en a un du même genre, quoique plus

Chrétien s'est servi des deux moyens : il a inséré divers hors-d'œuvre dans l'histoire propre de Cligès, et il a fait précéder l'histoire de Cligès de celle de ses parents, qui remplit près du tiers de l'œuvre : au vers 2383 (sur 6784) nous lisons enfin : *Nez est Cligès.* S'il a employé ce procédé peu heureux, c'est sans doute, comme l'a remarqué M. Förster, sous l'influence d'une des rédactions de *Tristan*, — celle que nous représente le poème de Thomas [1], — qui avait également une longue introduction racontant les amours des parents du héros. Seulement le récit de ces amours est intéressant dans l'histoire de Tristan, qui, prédestiné à une vie amoureuse et tragique, naît, après la mort de son père, dans la douleur de sa mère et lui coûte la vie, et qui d'ailleurs est un personnage si célèbre et si passionnant que tout ce qui le touche mérite d'être rapporté; au contraire, les amours d'Alexandre et de Soredamours n'ont ni signification ni intérêt [2].

L'empereur de Constantinople, Alexandre, a, de sa femme Tantalis, deux fils, dont l'aîné, appelé Alexandre comme son père, est de quinze ans au moins plus âgé que le cadet,

---

court, dans *Ille et Galeron*. Bien d'autres poèmes, sans avoir en tête une ajoute aussi encombrante, ont étiré, par l'insertion d'épisodes superflus, un thème insuffisamment productif : tels *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne*, la *Violette*, le *Châtelain de Couci*, etc.

1. Dans la version Béroul-Eilhart, ce préambule est très court : Rivalen, roi de Léonois, qui est venu aider le roi de Cornouailles Marc dans une guerre, obtient la main de Blanchefleur, sœur de Marc, et l'emmène dans son pays. Sur mer, elle met au monde Tristan, qu'il faut enlever de son sein par l'opération césarienne, et meurt. On ne retrouve là que l'idée que la naissance du héros a dû avoir quelque chose de tragique.

2. M. Förster, persuadé que *Cligès* est un *Anti-Tristan*, fait remarquer que l'amour des parents de Cligès aboutit au mariage, et que Cligès est leur fils légitime, tandis que Tristan est le fruit d'un amour clandestin. Mais si Tristan est en effet conçu avant le mariage, — dans une scène de deuil et d'amour émouvante et symbolique, — il n'en est pas moins vrai que Rivalen épouse Blanchefleur avant la naissance de l'enfant : l'opposition entre les deux histoires n'est donc pas aussi marquée que le veut M. Förster. — Chrétien ne pouvait recommencer exactement pour les parents de Cligès l'histoire des parents de Tristan.

nommé Alis. Arrivé à l'adolescence, Alexandre veut aller à la cour d'Arthur, dont la gloire remplit le monde, afin d'être armé chevalier par lui. Son père et sa mère essaient de le détourner de son projet, mais enfin le laissent partir. Il arrive en Bretagne : Arthur le reçoit très bien, et promet de le faire chevalier avec les douze compagnons qu'il amène. Le jeune étranger se fait aimer de tous, particulièrement de Gauvain, neveu d'Arthur, qui était, bien avant Chrétien, le héros breton par excellence, type achevé de valeur et de courtoisie. Arthur se rend dans son autre royaume, la Petite Bretagne [1], et confie l'Angleterre au comte de Windsor Engrès. La reine, — qui n'est pas nommée dans le poème, — l'accompagne, emmenant la jeune Soredamours [2], sœur de Gauvain, aussi fière que belle, qui n'a jamais aimé et croit pouvoir fermer toujours son cœur à l'amour; mais en voyant Alexandre sur le navire, elle s'en éprend malgré elle, et, la nuit, exprime dans un monologue ses sentiments contradictoires. Alexandre, de son côté, s'est épris d'elle non moins subitement; mais aucun des deux n'ose laisser voir à l'autre ce qu'il éprouve. La reine remarque leur trouble, mais elle le met sur le compte de la mer. On arrive en Bretagne, et Alexandre, qui visite assidûment la reine et voit souvent Soredamours, se sent de plus en plus pris. Il se livre à son tour à un long monologue, pendant que Soredamours s'en débite un second non moins long. Ils passent ainsi quelques semaines dans le tourment. Mais voilà que d'Angleterre arrivent de graves nouvelles : Engrès s'est révolté et a occupé Londres. Le roi repart en hâte

---

1. Le poète appelle indistinctement *Bretagne* l'Angleterre et la Petite Bretagne, ce qui est assez incommode. Il remarque (v. 16) que l'Angleterre *estoit lors Bretagne dite*. Sur la Petite Bretagne il est d'ailleurs aussi mal renseigné qu'il l'est bien sur la Grande : il n'en cite pas un seul nom de lieu.

2. Je ne sais où Chrétien a trouvé le modèle de ce nom, qui a été souvent imité par ses successeurs. Il le fait longuement commenter par Soredamours elle-même (v. 962-988), qui nous apprend que la première partie est le féminin de l'adjectif *sor*, « blond brillant » (« blond doré », à en juger par une autre remarque qu'elle fait, assurant que *sore* équivaut à *sororee*, « dorée par dessus »). Ce commentaire de Soredamours sur son nom me porterait à croire que ce nom n'est pas de l'invention de notre poète.

avec une grande armée. Arrivé en Angleterre, il fait Alexandre et ses compagnons chevaliers. La cérémonie a lieu sur le bord de la mer, et c'est dans la mer que les damoiseaux prennent leur bain rituel. La reine doit, suivant l'usage, donner à chacun d'eux la chemise de fête qu'il va revêtir ; en fouillant ses coffres à cet effet, elle y trouve une chemise de soie qu'avait cousue Soredamours : les coutures, au col et aux manches, étaient de fils d'or, et elle s'était amusée à y entrelacer des cheveux de sa tête, pour voir si on pourrait les distinguer de l'or ; la reine envoie cette chemise à Alexandre, sans que ni elle ni lui connaissent le secret qui aurait donné pour lui tant de prix à ce présent. — Cependant Arthur marche sur Londres, dont les habitants, restés loyaux, vont à sa rencontre : Engrès s'enferme dans son château de Windsor ; le roi le suit, mais l'armée royale se trouve arrêtée par la Tamise. Alexandre et ses compagnons étrennent leur chevalerie par un hardi coup de main : franchissant le fleuve à la nage, ils engagent un combat où Alexandre prend quatre chevaliers ennemis ; il en fait don à la reine, sachant que le roi les aurait mis à mort comme traîtres ; mais Arthur les réclame et les fait, en effet, *traïner*. — Dans une visite d'Alexandre à la tente du roi, Soredamours, qui s'y trouvait avec la reine, remarque le col et les manches de la chemise où elle avait entrelacé ses cheveux ; elle veut en parler à celui qui la porte, mais, ayant trop longtemps débattu en elle-même si elle doit l'appeler « Alexandre » ou « ami », elle reste muette jusqu'à ce que la reine l'emmène. — La sécheresse de l'été permet enfin de passer la Tamise, et le vrai siège commence. — Alexandre est toujours assidu chez la reine : un soir, celle-ci remarque, à son tour, aux manches et au col de la chemise du prince grec le cheveu dont l'éclat efface celui des fils d'or ; elle se rappelle alors qui l'a cousue, et fait venir Soredamours, qui, agenouillée devant elle et toute rougissante, révèle le mystère ; Alexandre n'ose laisser voir sa joie, mais, rentré chez lui, il embrasse cent fois la chemise, baise et « adore » le cheveu : *Bien fait Amors de sage fol !* — Cependant les assiégés font une sortie de nuit, pensant trouver leurs ennemis endormis ; mais les « royaux », avertis par leurs sentinelles, se sont armés et repoussent victorieusement l'attaque. Alexandre, avec plusieurs autres, poursuit les fuyards ; il a

l'idée de prendre, ainsi que ses compagnons, en place de leurs écus qu'ils jettent, les écus d'ennemis morts, et ils entrent ainsi dans le château. Arrivés au milieu des assiégés, ils tombent sur eux et les mettent en désordre. Engrès s'enfuit dans la tour ; Alexandre et les siens l'y suivent, ferment la porte de l'enceinte intérieure où se trouve la tour, et finalement Alexandre prend Engrès et ceux qui l'accompagnaient ; du haut des créneaux, il dit aux hommes d'Engrès, qui l'assiègent, en leur montrant leur seigneur enchaîné, qu'ils n'ont qu'un moyen de sauver leur vie, c'est d'aller se jeter aux pieds d'Arthur. Ils le font, et apprennent ainsi au roi et aux siens la victoire d'Alexandre, que toute l'armée pleurait comme mort ainsi que ses compagnons, à cause de leurs écus trouvés sur le champ de bataille ; Soredamours en avait éprouvé une douleur d'autant plus poignante qu'elle était obligée de la cacher. Bientôt Alexandre arrive avec ses prisonniers, et il reçoit les félicitations d'Arthur. Tout ce récit de guerre est très bien mené, malgré quelques obscurités [1]. — Arthur offre à Alexandre telle récompense qu'il choisira : Alexandre demanderait bien Soredamours, mais il ne veut la devoir qu'à elle-même. Il se rend à la tente de la reine, qui appelle aussi Soredamours auprès d'elle et, n'ayant plus de doutes sur leur amour mutuel, les engage à ne pas se le cacher plus longtemps et à lui donner pour conclusion le mariage, qui le rendra durable à jamais. Alexandre, puis, en tremblant, Soredamours, avouent que la reine a deviné leurs sentiments. La reine les donne l'un à l'autre, Gauvain et le roi confirment ce don, et le jour même, à Windsor, ils sont fiancés [2]. Alexandre est fait par Arthur roi du « meilleur royaume de Galles » ; il épouse son amie [3] ; bientôt elle se trouve grosse, et, au terme

1. On comprend avec peine les mouvements des combattants dans le château. — Il y a dans ce morceau plusieurs réminiscences d'Ovide et de Virgile.

2. Ici une de ces ennuyeuses formules dont Chrétien est trop coutumier et qu'il a léguées à ses imitateurs : *Por tant qu'as plusors despleüst, Ne vueil parole user ne perdre, Qu'a miaus dire me vueil aerdre.*

3. On néglige de nous dire que le mariage eut lieu, si bien que Soredamours semble être grosse cinq mois après les fiançailles. Remarquez la crudité des termes que le poète emploie pour le dire (v. 2375-2376).

voulu, elle met au monde le plus bel enfant qui soit jamais né : on l'appelle Cligès.

Cette première partie forme, on le voit, en elle-même, un petit roman, peu accidenté d'ailleurs. Il est évidemment modelé sur celui qui sert d'introduction au *Tristan* de Thomas. Mais l'imitation est bien inférieure au modèle, non seulement pour les raisons que j'ai déjà indiquées (p. 272), mais parce que la mort tragique de Rivalen, avant la naissance de son fils, forme à la fois le dénouement et la raison d'être du prologue de Tristan, laissé orphelin, au lieu qu'il importe fort peu à l'histoire de Cligès de savoir comment ses parents se sont mariés.

Ce qui mérite, au point de vue littéraire, dans ce petit roman, d'attirer l'attention, c'est la façon dont l'amour y est traité.

Chrétien a représenté ses deux amoureux comme n'osant s'avouer leurs sentiments l'un à l'autre et comme exprimant dans de longs monologues leurs alternatives de hardiesse et de timidité, d'espérance et de découragement. Tout cela est à sa place dans des histoires comme celles de Rivalen et de Blanchefleur, où l'amour naît entre un simple chevalier et la sœur d'un roi, d'Ille et de Galeron, où c'est à peu près la même chose, d'Ipomédon et de « la Fière », où il naît entre une souveraine (qui, d'ailleurs, a affiché sa prétention d'être inaccessible à l'amour) et un « soudoyer » inconnu, et dans plusieurs autres romans, mais ne l'est guère ici, puisque Alexandre, fils d'empereur, et Soredamours, nièce de roi, sont parfaitement assortis et n'ont à redouter aucune opposition à leur union. Passons. Ce qui a amusé le poète et ce qui a plu à ses auditeurs, ce sont les monologues où les amoureux, chacun de son côté, dans des nuits d'insomnie, s'exposent à eux-mêmes leurs sentiments contradictoires. C'est un genre d'exercice que Chrétien a encore cultivé dans la seconde partie de son roman et qu'on retrouve, mais beaucoup moins développé, dans *Lancelot* et dans *Yvain*. *Érec* et *Perceval* n'y prêtaient pas, et il n'y a dans *Philomena* qu'un germe du genre : c'est dans *Cligès* que notre poète l'a le plus complaisamment développé. Il ne l'avait pas inventé. Le monologue amoureux est une formule poétique qui remonte à l'antiquité grecque, et qui, chez nos poètes, provient directement d'Ovide. Il serait inté-

ressant d'en faire l'histoire ; mais on conçoit qu'une telle digression m'entraînerait beaucoup trop loin. Je veux me borner ici à examiner les monologues de cette première partie de *Cligès*, qui sont les plus travaillés et les plus importants qu'ait composés Chrétien, et montrer, pour tel ou tel passage, qu'il a imité de près ses prédécesseurs. Il n'y a guère de monologues dans *Thèbes*, le premier en date des romans antiques, et celui qui a influencé tous les autres [1] ; en revanche, nous en trouvons de très longs dans *Narcissus* [2], dans *Troie* [3], et surtout dans *Énéas*, et il est incontestable que Chrétien a eu sous les yeux, pour écrire les siens, au moins ceux de ce dernier roman [4]. Mais il a ajouté à ses modèles des traits qui lui appartiennent en propre, et dont quelques-uns, s'ils ne sont rien moins qu'heureux, sont en revanche très caractéristiques.

Soredamours, comme nous l'avons vu, a deux monologues. Le premier, assez court (v. 475-523), n'offre pas de point de comparaison bien marqué [5] ; mais le second (v. 897-1046) présente avec le premier monologue de Lavine dans *Énéas* une ressemblance que M. Förster (note du v. 667) a signalée pour

---

1. Le monologue de Jocaste au moment d'exposer son enfant, celui d'Ipsipile sur la mort de l'enfant qu'elle avait en garde, sont très courts et n'ont, par leur sujet, aucun rapport avec les nôtres.

2. Comme Benoit de Sainte-More (*Troie*, v. 17659 et suiv.) donne tout un résumé de *Narcissus*, il faut regarder ce petit poème comme antérieur à *Troie*. — Je ne cite pas les monologues de *Piramus* : ils sont non seulement d'une versification bizarre, mais d'un style si obscur qu'on a souvent peine à y comprendre quelque chose.

3. Ce sont surtout les trois monologues d'Achillès (v. 17606, 18004, 20771) qui doivent être ici considérés. Celui de Briséida (v. 20227) est d'un genre un peu différent.

4. Monologues de Lavine et d'Énéas.

5. C'est un trait qui se trouve déjà dans *Narcissus* (où il est développé avec une minutie puérile), dans *Troie* (épisode de Médée), dans *Énéas* (à propos de Dido et de Lavine), et qui revient souvent ailleurs, que la description de l'agitation d'un amoureux, et surtout d'une amoureuse qui ne peut trouver le sommeil, s'étend, se déjette, souffle, bâille, etc., sur sa couche. Le germe paraît s'en trouver dans divers passages d'Ovide (Byblis, Myrrha), et aussi de Virgile (Didon).

un des motifs principaux (l'héroïne, qui ne voulait pas connaître Amour, en devient la docile sujette), mais qui s'étend parfois aux expressions mêmes, et prouve l'imitation d'*Énéas* par Chrétien. Comparez les vers suivants :

ÉNÉAS.	CLIGÈS
8116 Ja m'estranjoe jo de lui : Son vengement en a bien pris.	1030 ... Toz jorz m'en suis estrangiee : Or le me fait chier comparer.
8183 Amors a escole m'a mise : En poi d'ore m'a molt aprise.	945 Or vueil amer, or sui a maistre : Or m'aprendra Amors...

Le monologue d'Alexandre (v. 625-872), encore plus long que celui de Soredamours [1], appartient plus entièrement à notre poète; il y déploie une subtilité dans laquelle il se complaît tant qu'il en vient à oublier que c'est un amoureux qui s'entretient avec lui-même, et qu'il le fait pousser des arguments en forme et annoncer d'avance, comme un rhéteur, le développement qu'il va donner à ses thèmes. Ainsi Alexandre, se demandant comment Amour a pu blesser son cœur par son œil sans lui crever l'œil, ajoute gravement :

De ce sai je bien raison rendre,

et continue par une longue comparaison, fort confuse d'ailleurs, entre le cœur dans le ventre et la chandelle dans la lanterne. Puis il accuse son cœur et ses yeux, qui devraient lui être fidèles, d'être devenus ses ennemis, et fait une digression sur le mal que causent à leur seigneur de « mauvais sergents ». Puis, revenant à sa blessure, il reprend par ces vers, où on voit clairement que le poète ne songe plus que c'est Alexandre qui parle, et s'adresse à ses auditeurs :

---

1. C'est encore un thème qui revient souvent dans les romans d'amour du moyen âge, que les nuits d'insomnie (avec monologue) de l'amoureux et de l'amoureuse mises en pendant. Nous le trouvons dans *Piramus*, dans *Énéas*, et plus tard dans *Ipomédon*, etc.

Or *vos* reparlerai del dart. . . . .
Mais je dot mout que je n'i faille ;
Car tant en est riche la taille
Que n'est merveille se g'i fail ;
Et si metrai tot mon travail
A dire ce que moi en semble.

Ce dard, c'est maintenant Soredamours elle-même, dont la beauté est décrite sous cette figure, de la façon la plus obscure et la plus recherchée [1]. Et Alexandre conclut par une soumission complète à Amour. — J'ai cité ce morceau, d'abord pour montrer la virtuosité de Chrétien dans un des endroits où il en fait le plus mauvais usage, mais où cependant elle a sans doute été le plus admirée, puis pour demander encore s'i est admissible que la première source de nos poèmes sur Tristan soit une œuvre d'un poète qui écrivait dans ce goût.

L'influence de *Tristan*, — mais d'un *Tristan* qui n'était pas de lui, — se montre encore dans plusieurs détails que M. Förster a relevés avec soin, et dont deux surtout sont intéressants. On connaît ce merveilleux épisode du *Tristan* primitif, — que le rationaliste Thomas a cru devoir écarter comme absurde, — du cheveu d'or d'Iseut, apporté d'Irlande en Cornouailles par une hirondelle, et qui décide le roi Marc à n'épouser que la femme à qui il appartient, si bien que Tristan part à l'aventure pour la chercher. C'est probablement ce trait qui a suggéré à Chrétien l'idée du cheveu de Soredamours, plus brillant que l'or où elle l'a entrelacé. N'est-ce pas, soit dit en passant, un symbole exact de la façon dont Chrétien aurait transformé la matière de *Tristan* s'il l'avait traitée ? Il aurait traduit la poésie archaïque, enchanteresse et enfantine, du vieux conte [2] en

1. Voyez la note (sur le v. 791) dans laquelle M. Förster s'efforce d'éclaircir ce galimatias. M. Mussafia, n'y comprenant rien, avait proposé d'admettre une lacune, et M. Förster s'était rallié à cette proposition dans son édition précédente.

2. On sait que cette partie de l'histoire de Tristan n'est qu'une des formes du conte de la *Belle aux cheveux d'or*, répandu chez divers peuples, dans plusieurs variantes duquel on retrouve les hirondelles qui se disputent le cheveu de la belle. Dans le conte égyptien des *Deux frères*, c'est le Nil qui amène au pharaon la tresse d'or de l'inconnue qu'il va conquérir.

galanterie mondaine et raffinée [1] : ce blond cheveu flottant dans le rêve, il l'aurait tissu, avec des fils d'or, — et aussi de clinquant, — dans la manche d'un vêtement d'apparat.

L'autre emprunt à *Tristan* dont je veux parler est d'un genre différent ; il s'agit au contraire ici d'un trait tout littéraire, trait d'un goût à la fois très raffiné et très contestable. Gotfrid de Strasbourg introduit les premiers aveux de Tristan et d'Iseut, sur le vaisseau qui les ramène d'Irlande, par un dialogue, évidemment traduit du français de Thomas, où il joue sur les mots *l'amer* (*amare*), *l'amer* (*amarum*) et *la mer*. Tristan, voyant Iseut troublée, — c'est après qu'ils ont bu le fatal breuvage d'amour, — lui dit (j'abrège) : « Qui vous trouble, belle ? de quoi soupirez-vous ? — C'est *l'amer*, répond Iseut, qui me fait souffrir et qui m'oppresse. » Tristan considère que ces deux syllabes ont trois sens ; il fait exprès de négliger le premier, — le seul vrai, — et dit à Iseut que sans doute *la mer* la tourmente et *l'amer* (l'amertume, l'aigreur) du vent. « Non, répond-elle, ni l'un ni l'autre ne me trouble : c'est l'*amer* seulement qui me fait mal. » Alors, sûr de comprendre il s'enhardit et lui dit : « Belle, en vérite, il en est de même pour moi : *l'amer* et vous êtes mon tourment. »

Ce jeu de mots un peu puéril ne laisse pas d'être ingénieusement inventé comme procédé pour amener l'aveu mutuel que les amants brûlent de se faire sans l'oser : il a été suggéré au poète par le fait que leur amour commence en mer sur le vaisseau qui les porte d'Irlande en Cornouailles ; il est intimement mêlé à l'action et la fait avancer à un de ses moments les plus critiques. Chrétien, — qui ne permet à ses amants d'échanger leurs aveux que quand la reine les leur dicte, — ne pouvait reproduire entre eux, pendant leur navigation, ce dialogue équivoque et troublant. Mais cette navigation [2] lui a

---

1. Comme l'a remarqué M. Förster, Chrétien semble encore s'être inspiré de ce trait dans un épisode, — non moins artificiel, — de la *Charrette*, où Lancelot, trouvant des cheveux de Guenièvre, — restés dans un peigne ! — les baise et les « adore » : ils sont plus brillants que l'or « autant que le plus beau jour d'été est plus brillant que la nuit ».

2. L'idée de cette navigation elle-même a sans doute été suggérée par celle

suggéré l'idée de reproduire au moins le jeu de mots à triple facette ; seulement chez lui ce n'est plus qu'un jeu d'esprit, qu'il fait lui-même, et qui ne sert à rien. La reine voit Alexandre et Soredamours soupirer et pâlir :

Mais ne set por quoi il le font,
Fors que por *la mer* ou il sont.
Espoir bien s'en aperceüst
Se *la mers* ne la deceüst ;
Mais *la mers* l'engigne et deçoit,
Si qu'en *la mer l'amer* ne voit :
Qu'en *la mer* sont, et d'*amer* vient,
Et s'est *amers*[1] li maus quis tient ;
Et de ces trois ne set blasmer
La reïne fors que *la mer* :
Car li dui le tierz li encusent
Et par le tierz li dui s'escusent[2]
Qui del forfait sont entechié.
(Souvent compere autrui pechié

---

de Tristan et d'Iseut : le voyage d'Arthur en Petite Bretagne ne sert à rien (on pouvait amener la guerre de tout autre façon).

1. C'est ainsi certainement qu'il faut lire, avec le ms. P. — M. Förster imprime *l'amors*, avec les autres mss. ; dans sa première édition, où il lisait *c'est* pour *s'est*, il proposait même en note d'imprimer *Amors* avec une grande lettre, « pour mieux marquer la séparation d'avec *amer* ». Il ajoutait : « Les deux coupables (*li dui*, qui logiquement, à vrai dire, ne sont qu'un), le dieu d'amour et l'aimer, rejettent la faute sur le troisième, la mer. » Il suffit de lire le passage de Gotfrid indiqué plus haut pour voir que le troisième mot est *l'amer* (*amarum*) : *Sus begunde er sich versinnen*, L'ameir *daz wœreminnen*, L'ameir *bitter*, la meir *mer*..... *Er übersach der drîen ein Unde fragete von den zwein* (v. 11997-12002). Chrétien a visiblement imité de près le passage de Thomas dont Gotfrid donne une traduction fidèle (avec l'addition d'une explication nécessaire pour les Allemands) ; mais il n'a pas bien su se tirer de *l'amer* (*amarum*), qu'il a rapporté à *l'amer* (*amare*) et non au vent, comme Thomas, en sorte que ses « deux » ne sont plus les « deux » de Thomas.

2. Je préfère ne pas mettre de virgule après ce vers : *li dui qui* ; mais la virgule peut se garder, en comprenant *li dui* absolument, comme au vers précédent.

Cil qui n'i a coupe ne tort [1].)
Ensi la reïne mout fort
La mer encoupe et si la blasme
Mais a tort li met sus le blasme,
Que *la mers* n'i a rien forfait. (V. 545-563.)

Il me paraît évident que c'est Chrétien et non Thomas qui est l'imitateur. D'autre part, il n'est guère probable que Thomas ait pris ce *concelto* dans sa source, quelle qu'elle fût : c'est une invention « d'auteur », toute personnelle, qui n'appartient certainement pas à l'ancien fond du récit [2]. Il résulterait donc de ce passage que Thomas serait antérieur à Chrétien, et que Chrétien l'aurait directement imité [3] sans qu'il soit le moins du monde exclu qu'il ait connu d'autres poèmes sur Tristan [4].

---

1. Cheville de deux vers, comme il n'en manque pas chez Chrétien pour relier le second vers d'un « couplet » (brisé) au premier d'un autre.

2. M. Golther (*Die Sage von Tristan und Isolde*, Munich, 1887, p. 65, n.) croit retrouver une allusion à cet incident dans les mots que le roman en prose fait adresser à Iseut par Tristan déguisé en fou : *Car le boire amoureux que vous et lui beüstes en la mer ne vous est pas si amer comme au fol Tristan.* L'épisode du roman en prose où se trouve ce passage ne provenant pas de Thomas, le jeu de mots remonterait à la source commune. Mais on a ici simplement le reflet de deux vers où *mer* rimait avec *amer*, ce qui n'a rien que de naturel. — De même, soit dit en passant, il n'est pas nécessaire d'admettre avec M. Heinzel (voir Golther, *loc. cit.*) que les vers d'*Éracle* (3928-3929) où *amer* (*amarum*) rime avec *amer* (*amare*) aient quelque rapport avec le passage de Thomas : c'est une rime toute naturelle et très fréquente.

3. Cela ressort aussi du fait que Chrétien a modelé la première partie de son roman, l'histoire des parents de Cligès, sur l'histoire des parents de Tristan telle que la donne Thomas ; il n'y a rien de pareil, on l'a vu, dans Béroul-Eilhart.

4. Il fait combattre (*Érec*, v. 1248) Tristan et le Morhout dans l'île Saint-Samson, tandis que Thomas ne place pas le combat dans une île. — Il connait l'histoire du cheveu d'or apporté par l'hirondelle, que Thomas rejette (voir ci-dessus, p. 279). — La mention dans *Philomena* [v. 174], de la science de Tristan en *joie et deport* (*Hist. litt. de la France*, t. XXIX, p. 493), peut se rapporter à la version de Béroul-Eilhart aussi bien qu'à celle de Thomas.

Nous ne savons sur la date de Thomas qu'une chose, qui a été récemment mise en lumière [1], c'est qu'il a écrit son *Tristan* postérieurement à 1155, puisqu'il a imité et même copié en plusieurs endroits la *Geste as Bretons* de Wace, qui est de cette année. *Cligès* pouvant, comme nous l'avons vu, être daté d'environ 1170, il y a une marge bien suffisante pour que Thomas ait pu écrire son roman et Chrétien en avoir connaissance [2].

Telles sont les remarques de divers genres auxquelles donne lieu l'examen de la première partie du roman que nous étudions. Il est temps d'en venir à la seconde, la plus intéressante et la seule essentielle.

IV

LE POÈME : DEUXIÈME PARTIE.

Le roman proprement dit de *Cligès* est rattaché à celui d'*Alexandre*, qui lui sert de préambule, par un lien assez artificiel. Pendant qu'Alexandre et Soredamours vivent heureux dans leur royaume de Galles, l'empereur de Grèce, père d'Alexandre, vient à mourir [3]. On envoie des messagers à Alexandre pour l'en informer et le ramener en Grèce ; mais le vaisseau qui les porte fait naufrage, et un seul des envoyés échappe à la mort ; or c'était *un felon*, *un renoiié*, qui aimait mieux Alis, le frère d'Alexandre que celui-ci : il revient en

---

1. F. Lot, *Romania*, t. XXVII, p. 42 ; J. Bédier, *Festgabe für H. Suchier* (Halle, 1900), p. 82 [cf. Thomas, *Roman de Tristan*, éd. Bédier, II, 46].

2. La connaissance de la version de Thomas n'apparaît pas encore dans *Érec*, en sorte qu'on peut croire que Chrétien n'a lu le poème de Thomas qu'entre *Érec* et *Cligès*, et que c'est sous l'impression toute fraîche de cette lecture qu'il a donné à *Cligès* la forme que nous lui voyons

3. Le poète oublie de nous parler de l'impératrice Tantalis ; il faut supposer qu'elle meurt en même temps que son mari, comme plus tard Soredamours.

Grèce, et raconte que le naufrage a eu lieu lors du voyage de retour, et qu'Alexandre a été noyé avec les autres ; sur quoi on couronne Alis. Mais bientôt, — comme c'était à prévoir, — Alexandre apprend ce qui s'est passé ; il part avec Soredamours et son fils, et débarque au port d'Athènes, où se trouvait précisément Alis. Il envoie à son frère un chevalier pour lui réclamer l'empire ; mais Alis déclare qu'Alexandre est mort : s'il ne l'est pas, qu'il vienne à la cour, l'empereur lui assignera des terres. Le messager d'Alexandre défie Alis et part. Alis prend conseil de ses barons, qui le détournent d'entrer en lutte avec son frère et lui rappellent la funeste guerre d'Étéoclès et de Polinicès. Alis envoie alors dire à Alexandre qu'il est prêt à lui céder le pouvoir si Alexandre lui laisse le titre d'empereur ; Alexandre y consent à une condition : c'est qu'Alis ne se mariera pas, et que Cligès sera empereur après lui. La condition est acceptée, et ainsi, pendant quelque temps, Alis règne et Alexandre gouverne. Mais bientôt Alexandre tombe gravement malade ; se sentant près de la mort, il fait venir son fils, et lui recommande d'aller éprouver sa valeur en Bretagne, sans se faire connaître, et de s'y mesurer avec les meilleurs, même avec son oncle Gauvain. Puis il meurt, et Soredamours en a tant de chagrin qu'elle le suit de près dans la tombe. Alis reste empereur, et pendant longtemps, fidèle à sa promesse, s'abstient de prendre femme ; mais de mauvais conseillers l'engagent à se marier et lui indiquent une épouse digne de lui, la fille de l'empereur d'Allemagne ; on l'envoie demander à son père, qui est fort heureux de ce mariage et accorde sa fille à Alis, bien qu'il l'ait déjà promise au duc de Saissoigne (Saxe) ; il invite Alis à venir chercher sa fiancée à Cologne, en le prévenant d'amener avec lui de grandes forces, car le duc essaiera certainement de la lui ravir. Alis part en effet à la tête d'une armée, accompagné de son neveu Cligès, alors âgé de près de quinze ans, lequel semble être au mieux avec son oncle et ne proteste en aucune façon contre un manquement de foi qui doit le priver de l'empire auquel il a droit.

Toute cette combinaison est d'une invraisemblance et d'une maladresse frappantes. Chrétien a évidemment voulu atténuer les torts de Cligès, — qui, neveu d'Alis comme Tristan l'est de Marc, lui enlève, comme celui-ci, l'amour de sa femme, — en

faisant du mariage d'Alis un acte de déloyauté envers Cligès ; mais alors il aurait dû nous montrer Cligès protestant dès l'abord contre ce mariage. S'il ne l'a pas fait, c'est qu'il avait besoin que pût s'établir entre Cligès et la femme de son oncle, avec l'adhésion de celui-ci, l'intimité nécessaire au développement de leur amour ; mais ce consentement facile de Cligès au mariage et les bonnes relations où il continue d'être avec Alis laissent à sa conduite ce caractère peu loyal que le poète avait précisément voulu éviter. L'histoire du naufrage, le pacte si facilement accepté par Alexandre, la mort soudaine et simultanée d'Alexandre et de Soredamours, l'insistance des barons d'Alis pour qu'il se marie, sont de bien pauvres inventions. Chrétien ne s'est même pas aperçu de l'absurdité chronologique où il tombait. D'après le début [1] Alis était à peine né quand Alexandre était parti pour l'Angleterre ; comme Cligès vient au monde environ dix-huit mois après [2], il n'a que deux ans environ de moins que son oncle, et quand Alis se marie, Cligès ayant quinze ans, il en a lui-même environ dix-sept. La mort du père d'Alexandre et d'Alis étant survenue quand Cligès était encore enfant, il en résulte qu'Alis lui-même n'est qu'un enfant en bas âge quand il est couronné empereur et traite avec son frère. On ne voit pas pourquoi le poète a mis entre Alexandre et Alis cette grande différence d'âge, qu'il a ensuite si complètement oubliée [3].

---

1. Voir les vers 51-56.

2. L'arrivée d'Alexandre à la cour d'Arthur, le voyage en Petite Bretagne, le retour en Angleterre, la guerre contre Engrès et le mariage ne peuvent guère prendre plus de trois mois ; Cligès naît au plus tard quatorze mois après (2373-83).

3. M. Gröber (*Grundriss*, t. II, p. 499) croit que « le pont jeté entre les deux parties du roman est une intrigue d'avènement au trône comme il n'en manque pas dans l'histoire orientale, et que Chrétien peut avoir lue dans un livre latin de l'église Saint-Pierre de Beauvais, qu'il invoque comme base de son poème ». Ce serait là tout ce que le poète devrait à ce livre. C'est assurément une supposition bien peu vraisemblable : quel intérêt aurait eu, réduite à elle-même, l'histoire du pacte d'Alexandre avec Alis ? Encore faudrait-il trouver quelque chose d'analogue dans « l'histoire orientale ».

Nous voici enfin au vrai roman. Les Grecs arrivent à Cologne ; la fête est grande dans le palais, et l'empereur fait venir sa fille. Elle s'appelait Fénice, nom qui lui convenait à merveille :

> Car si con fenix li oisiaus
> Est sor toz autres li plus biaus,
> N'estre n'en puet que uns ensenble,
> Aussi Fenice, ce me senble,
> N'ot de biauté nule pareille. (V. 2727-31.)

Le poète renonce, longuement, à décrire cette beauté ; en revanche, il nous annonce qu'il va s'appliquer à décrire celle de Cligès :

> Por la biauté Cligès retraire
> Vueil une description faire. (V. 2761-2.)

En réalité il se borne à nous apprendre que la chevelure de Cligès ressemblait à l'or et sa face à la *rose novele*, qu'il était grand et avait le nez bien fait et la bouche belle ; le reste est remplacé par ce procédé fastidieux, trop habituel aux poètes du moyen âge, qui consiste à louer un personnage en le déclarant bien supérieur à d'autres connus avant lui : Cligès surpassait en beauté Narcissus

> Tant con fins ors le cuivre passe,
> Et plus que je ne di encore ;

il savait plus *d'escremie et d'arc* que Tristan ; enfin Nature avait réuni en lui tout ce qu'elle accorde séparément aux autres.

Ces deux merveilles de beauté se voient, s'aiment aussitôt [1], et échangent des regards d'amour. Fénice cependant ne sait pas qui est le bel étranger. Survient un neveu du duc de Saissoigne

---

1. Signalons ici une digression extrêmement subtile sur l'erreur de ceux (c'est sans doute une allusion à un passage d'un poète antérieur) qui disent que des amants se donnent leur cœur ; les cœurs ne peuvent se réunir matériellement mais ils sont d'accord comme des chanteurs qui chantent à l'unisson (et non en parties, comme on paraît l'avoir compris) et semblent n'avoir qu'une voix, et dont cependant chacun garde son existence distincte.

qui réclame Fénice pour son oncle et prévient Alis, s'il l'emmène, qu'elle lui sera disputée. En s'en allant, il provoque à *bohorder* avec lui Cligès et trois cents *bachelers* grecs [1] : inutile de dire que Cligès renverse le provocateur et accomplit, sous les yeux de Fénice, des exploits surprenants. Tous les *Tiois* (Allemands) se demandent qui il est, et bientôt le bruit se répand et vient jusqu'à Fénice qu'il est le neveu d'Alis, et que celui-ci avait promis de ne pas se marier pour que l'empire lui revînt. Fénice est satisfaite d'avoir si bien choisi l'objet de son amour, mais désolée de devoir en épouser un autre. Elle ne dort plus, devient pâle et perd toute sa gaieté.

Elle avait une *maistre* [2], appelée Thessala parce qu'elle était née en Thessalie,

> Ou sont faites les deablies,
> Enseigniees et establies ;
> Et charmes et charaies font
> Les femes qui del païs sont [3]. (V. 3007-10.)

Elle demande à Fénice quel est son mal, lui promettant de la soulager ou par des remèdes ou par des sortilèges. Fénice lui dit que c'est un mal étrange, car elle en souffre et elle l'aime, et ne veut pas en guérir. Thessala reconnaît aussitôt que c'est le mal d'amour [4] et demande à Fénice une confidence complète. Celle-ci lui ouvre en effet tout son cœur : « J'aime, lui dit-elle, le neveu de celui que mon père me fait épouser. Et si celui-ci a joie de moi, j'ai, moi, perdu toute joie... J'aimerais mieux être

---

1. Les *bachelers*, — non encore chevaliers, — joutaient avec le *bohort*, sorte de grosse lance dont le fer n'avait pas de pointe.

2. Le poète oublie de nous dire, mais cela s'entend, que Fénice n'avait pas de mère.

3. Les magiciennes de Thessalie sont, on le sait, célèbres dans l'antiquité (voir Ovide, Horace, Properce, Juvénal, etc.) ; Chrétien s'est sans doute particulièrement inspiré du passage de Lucain (VI, 434 et suiv.) sur les Thessaliennes, *quarum, quidquid non creditur ars est.*

4. Ce passage, où Thessala parle du mélange d'*amertume* et de *soatume* qu'on éprouve en amour, est encore visiblement inspiré d'*Énéas* où se retrouvent même ces deux mots en rime.

tuée que si on parlait de notre amour comme de celui d'Iseut et de Tristan, dont on dit tant de folies que j'aurais honte de les raconter. Je ne consentirai jamais à mener la vie que mena Iseut : Amour en elle se conduisit trop vilainement [1], car son corps appartenait à deux, tandis que son cœur était tout entier à un. Elle passa ainsi toute sa vie, ne se refusant jamais à l'un ni à l'autre. Un tel amour ne fut pas louable ; mais le mien ne changera jamais : ni pour mon corps, ni pour mon cœur, je n'admettrai de partage à aucun prix... Qui a le cœur ait le corps ; j'en exclus tous les autres. Mais je ne vois pas comment celui à qui mon cœur s'abandonne pourra avoir mon corps, puisque mon père me donne à un autre et que je n'ose le refuser. Et quand cet autre sera maître de mon corps, s'il en fait ce que je ne voudrais pas qu'il en fît, je ne pourrai ensuite laisser un autre y avoir part. » Tel est donc l'état d'âme de cette jeune fille, qui connaît, comme on voit, à fond et la vie et la littérature : du moment qu'elle a donné son cœur [2] à Cligès, elle n'admet pas qu'un autre possède son corps ; elle ne veut pas être comme Iseut, qui partageait son corps entre son mari et son amant : si son mari possède son corps, Cligès n'y aura point de part [3].

Dans d'autres passages encore, Fénice, — car c'est elle seule qui semble avoir ces scrupules, — oppose sa façon de comprendre l'amour à celle d'Iseut, et ce sont ces passages qui ont amené M. Förster à considérer *Cligès* comme un *Anti-Tristan*. Il y a certainement dans cette thèse une part de vérité [4] ; mais le

---

1. *Amors en li trop vilena* : l'idée de « vilain » est ici opposée à celle de « courtois » : Fénice trouve qu'une telle façon de comprendre l'amour n'est pas conforme à la courtoisie.

2. Le poète, ici et ailleurs, ne se fait pas faute de dire que le cœur d'un des amants est à l'autre, ou avec l'autre, etc., malgré sa critique de cette façon de parler (voir ci-dessus, p. 286, n.).

3. Fénice ajoute qu'Alis en l'épousant manque à l'engagement qu'il avait pris envers le père de Cligès, et que pour rien au monde elle ne voudrait qu'il eût d'elle un enfant qui dépouillerait l'héritier légitime de Constantinople.

4. Elle avait déjà été exprimée plus ou moins nettement par d'autres ; ainsi M. Wechssler (*Die Sage vom Gral*, n. 67) avait dit : « *Cligès* se carac-

savant critique l'a faussée en la poussant trop loin. « C'est, dit-il (p. XXIII), dans les amours régulièrement bourgeoises, finissant, selon les plus strictes convenances, par le mariage, des parents de notre héros qu'on a l'idéal de Chrétien, qu'il oppose à l'amour adultère d'Iseut. Malheureusement l'histoire de telles amours, toute morale qu'elle soit, ne peut offrir un motif de roman et valoir au poète l'admiration du grand public dont il recherche précisément l'approbation[1]. Aussi Chrétien fait-il suivre cette première histoire d'un amour conjugal normal et simple par une seconde histoire, celle d'un amour très compliqué, entravé par des conflits de devoirs[2], qui semble mener tout droit à l'adultère, et que le poète, après d'émouvantes péripéties, sait conduire, par un habile artifice, — non sans que les amants aient fait quelque brèche à la morale courante, — à la solution souhaitée, rigoureusement morale. Ces deux histoires d'amour honnête sont le fondement et le plan de tout le roman. Que ce fût bien là le seul dessein du poète, c'est ce que montre le fait que par trois fois il revient avec plus ou moins d'insistance sur le même sujet (l'opposition de l'amour de Fénice à celui d'Iseut)... Cela suffit pour caractériser *Cligès* comme un *Anti-Tristan*. Chrétien avait traité littérairement, sans doute à

---

térise comme une réédition moralisante de *Tristan* par la polémique même qu'il engage contre lui. » Le mot « moralisante », comme on le verra, n'est pas d'une parfaite justesse. M. Gröber (*Grundriss*, II, 499) s'était surtout attaché à relever les situations parallèles dans les deux romans. — Dans une note de la seconde (petite) édition d'*Yvain* (1902), qui me parvient à l'instant (l. 2, l. *Antitristan* pour *Antikristian*), M. Förster cite lui-même d'autres prédécesseurs (déjà Von der Hagen, et récemment MM. Golther et Suchier). M. Bédier avait depuis longtemps l'intention de faire à ce point de vue une étude comparée des poèmes de Chrétien et du *Tristan*.

1. Pourquoi donc ? Tous les romans d'aventure, ou peut s'en faut, nous racontent l'histoire d'un amour entre personnes libres, terminé par le mariage ; l'intérêt est dans les péripéties qui s'opposent à l'union des amants.

2. Il est difficile de voir des « conflits de devoirs » dans *Cligès* ; c'est à peine si l'on peut parler d'un conflit entre le devoir et la passion ; encore n'existe-t-il que pour Cligès, qui, un moment au moins, est retenu par la pensée que Fénice est la femme de son oncle ; quant à celle-ci, ses devoirs envers celui qu'elle a épousé ne la préoccupent pas un seul instant.

la demande d'un patron, le sujet de *Tristan*, que les jongleurs avaient rendu célèbre[1]... Il faut qu'il l'ait trouvé antipathique, car, peu après, il s'attache, dans un roman spécial, à montrer la mauvaise qualité de l'idéal de *Tristan* et à lui en opposer un autre qui lui est nettement contraire. » Il me semble que l'auteur a fait ici fausse route : le partage d'Iseut entre son mari et son amant n'est nullement « l'idéal » de *Tristan*, et ce n'est nullement l'amour « conjugal » que Fénice oppose à l'adultère. L'antique légende de *Tristan* reposait sur une donnée qui s'est maintenue immuable dans toutes les versions, c'est qu'Iseut, liée à Tristan par la fatalité du philtre d'amour, n'était pas moins indissolublement liée à Marc par ses devoirs d'épouse et de reine : jamais elle ne songe à se soustraire à ces devoirs et à aller, ce qui, semble-t-il, lui aurait été si facile, vivre librement avec Tristan[2]. Mais cette donnée traditionnelle avait fini par soulever des objections. Thomas, dans un monologue de Tristan séparé d'Iseut, fait faire à celui-ci, sur les rapports d'Iseut avec son mari, de douloureuses réflexions, qui sont d'une « psychologie » bien autrement vraie que les conflits artificiels des monologues de Chrétien. Le partage de la femme entre l'amant et le mari est évidemment la honte et le châtiment de l'adultère mondain. Cela dut être senti, — comme cela l'est encore, — dans la société « courtoise » du XII^e^ siècle par plus d'un de ceux, et surtout par plus d'une de celles, que séduisait l'immortel conte d'amour. Je suppose pour mon compte, — bien à l'inverse de M. Förster, — que ce sont les dames de la cour de Champagne ou de France qui auront dit à Chrétien : « Vous devriez nous faire un *Tristan* dans lequel l'amante n'appartiendrait qu'à son amant ; la promiscuité d'Iseut dans le *Tristan* que nous avons répugne à notre délicatesse. » Et Chré-

1. Je traduis ainsi *Spielleute*, mais je ne vois pas bien ce que sont, dans l'esprit de l'auteur, ces *Spielleute* qui ne font pas œuvre « littéraire » ; il pense sans doute simplement à des diseurs de contes non rimés.

2. Au dénouement seulement, quand Tristan appelle Iseut auprès de lui pour soigner la blessure qu'elle seule peut guérir, elle se décide à venir le trouver en abandonnant son mari ; mais il faut pour l'y déterminer cette circonstance exceptionnelle.

tien, qui venait de faire connaissance avec l'histoire de la femme qui feint d'être morte pour se faire enlever, a vu là un motif qu'il pouvait arranger de la façon qu'on lui demandait [1].

Voilà peut-être pourquoi c'est toujours Fénice, dans le roman, qui proteste qu'elle ne veut pas être une seconde Iseut : elle est l'écho des dames qui, — comme le fit peu après Marie de Champagne pour *Lancelot*, — avaient donné à Chrétien l'esprit de son poème. Peut-on dire que cet esprit soit la glorification de l'amour conjugal et de la vertu bourgeoise ? Pas le moins du monde. Fénice, en se soustrayant comme elle le fait à la possession légitime de son mari, manque au devoir le plus strict du mariage [2] ; ce qui la révolte, ce n'est nullement d'aimer un autre que son mari (elle y est résolue même avant le mariage) ; c'est uniquement, aimant cet autre, d'appartenir à ce mari ; quand Cligès l'a enlevée, elle ne lui refuse rien, bien qu'elle ne soit pas sa femme. Singulière façon de glorifier la morale et le mariage ! Il y a même plus. C'est moins encore, semble-t-il, la pensée d'appartenir à deux hommes en même temps qui fait horreur à Fénice que la crainte que le monde ne l'en soupçonne. Déjà, dans le passage que je viens de citer, elle dit : « J'aimerais mieux mourir que si *on parlait de notre amour* comme de celui d'Iseut et de Tristan » ; plus tard, elle dit à Cligès (v. 5260) : « Si je vous aime et que vous m'aimiez, *on ne vous appellera pas* pour cela Tristan, et je ne serai pas Iseut » ; et encore (v. 5251) : « Personne *par mon exemple* n'apprendra à faire vilenie » ; enfin, quand Cligès lui offre, — ce qui est assurément le plus raisonnable, — de l'emmener en Angleterre, elle s'y refuse absolument, parce que personne ne croirait qu'Alis ne l'a pas possédée et qu'on parlerait d'elle comme d'Iseut

---

1. Quant à l'histoire des parents de Cligès, elle n'a été mise en tête du vrai roman, on l'a déjà vu, que pour donner au poème son étendue réglementaire. Le poète ne s'est pas mis pour elle en frais d'invention et y a surtout trouvé un prétexte à ses subtils monologues d'amour.

2. Il y a quelque chose de choquant à voir Fénice, au sortir de l'église où elle a juré devant Dieu fidélité à son mari, entrer avec ce mari, dont elle a trouvé moyen de ne pas être la femme, dans le lit conjugal que viennent de « signer et bénir » des évêques et des abbés.

la blonde[1] (v. 5310 et suiv.). C'est donc la crainte des jugements du monde, plus encore que la délicatesse des sentiments, qui la pousse à la résolution qu'elle prend de se faire passer pour morte et de s'enfermer pour le restant de sa vie[2] dans une retraite inaccessible à tous, sauf à Cligès[3]. Si, laissant de côté cette préoccupation bien féminine du qu'en dira-t-on, nous nous en tenons à la répugnance de Fénice pour la vie d'Iseut, nous verrons que l'idéal qu'incarne le roman dont elle représente la pensée intime est celui non de l'amour « moral », mais de l'amour tout court, d'un amour plus raffiné que celui de *Tristan* en ce qu'il n'admet pas le partage de la femme, mais pour lequel mariage et adultère sont des considérations tout à fait accessoires et même négligeables, la seule chose essentielle étant la pleine et exclusive possession des deux amants l'un par l'autre.

J'ai anticipé, dans ces remarques, sur la suite du roman, pour en bien dégager l'esprit, et montrer qu'il est non un *Anti-*

---

1. Combien l' « idéal » de Fénice est peu conforme à la « morale bourgeoise », c'est ce que montre l'étrange réflexion dont elle accompagne ce discours : *le comandement saint Pol Fait buen garder et retenir : Qui chastes ne se viant tenir, Sainz Pos a faire li enseigne Si sagement que il n'en preigne Ne cri ne blasme ne reproche.* Fénice attribue ici à saint Paul (en quoi elle le calomnie gravement) le brocard qui a tant couru dans le monde clérical d'autrefois : *si non caste, tamen caute* (il y a sans doute confusion avec le passage connu de l'épître aux Corinthiens, I, VII, 8, où l'apôtre dit qu'il vaut mieux se marier que de brûler). Ainsi ce qui importe aux yeux de cette personne, qui incarne l'idéal « rigoureusement moral » de Chrétien, ce n'est pas la chasteté, c'est la bonne réputation.

2. Elle semble cependant admettre que cet exil peut finir, et que la mort d'Alis lui permettra quelque jour de régner avec Cligès (v. 5353 et suiv.). On ne voit pas bien comment elle concilie cet espoir avec ce qu'elle a dit plus haut : le monde ne croira-t-il pas toujours qu'elle a appartenu en même temps à Alis et à Cligès ?

3. Autre inconséquence : quand les amants ont été découverts dans leur retraite, ils se réfugient à la cour d'Arthur, comme Cligès avait, dès le commencement, proposé à Fénice de le faire, et cette fois elle ne fait plus d'objection. Le poète a sans doute voulu faire entendre que « nécessité n'a point de loi ».

Tristan, mais un pendant[1] de *Tristan*, non, un « *Tristan* retourné », mais un « nouveau *Tristan* », mieux adapté que l'ancien au goût et aux façons de sentir de la haute société française du XII^e siècle, et particulièrement des femmes de cette société. La tentative eut le plus grand succès comme le montrent les éloges dont *Cligès* est l'objet dans un grand nombre de textes, et on assura sans doute le poète, dans les cercles mondains, que le nouveau *Tristan* était bien supérieur à l'ancien. On sait aujourd'hui à quoi s'en tenir : *Cligès* ne sera jamais lu que par les érudits, et *Tristan*, sous les diverses formes qu'il a déjà revêtues et qu'il revêtira encore, restera un enchantement pour les générations successives des hommes. Ce n'est pas uniquement la faute de Chrétien : les œuvres qui se conforment à une convention passagère et spéciale n'ont jamais qu'une existence éphémère en regard de celles dont les racines plongent jusque dans le fond inconscient et toujours identique de l'âme humaine.

Je reprends maintenant le résumé de l'histoire. Thessala entre dans les idées de Fénice et lui offre un moyen de sortir d'embarras : Thessala composera un *boivre* qu'elle fera prendre à Alis, et par l'effet duquel il s'endormira toutes les nuits auprès de sa femme et, ne la possédant qu'en songe, croira la posséder réellement. Fénice est tout heureuse de cet expédient, et, au festin des noces, Thessala fait verser à Alis par Cligès lui-même (qu'elle ne met pourtant pas dans le secret) le breuvage magique qu'elle a préparé. Il fait son effet cette nuit et les suivantes : Alis, jusqu'à ce qu'on le détrompe, croira être pleinement le mari de celle qui n'est sa femme que de nom. Ce trait d'une femme qui, grâce à un sortilège, se conserve vierge aux côtés d'un mari qu'elle n'aime pas se retrouve non seulement dans des contes répandus, mais dans plusieurs poèmes de l'épopée française[2]. Dans un seul, — *les Enfances Guillaume*, — le mari,

1. Plutôt qu'une « contre-partie », comme je l'ai dit précédemment.

2. La plupart de ces parallèles ont été cités par M. Nyrop dans son livre sur *l'Épopée française* (trad. Gorra, p. 76). Voir encore la note de la page LVIII de mon introduction à *Orson de Beauvais* et J. Mettrop, *Romania*, t. XXXI, p. 434.

comme Alis, ignore la fraude dont il est victime et croit réellement posséder la femme dont il ne jouit qu'en songe [1]. C'est là que Chrétien aura pris le motif [2]; s'il a, seul, donné au sortilège la forme d'un breuvage, c'est par imitation du *boivre* amoureux de *Tristan*.

Je passe rapidement sur les incidents suivants, qui ne servent qu'à allonger le roman. Alis, accompagné de l'empereur d'Allemagne, prend le chemin du retour. Après Raineborc (Ratisbonne) sur la Dunoe (le Danube) [3], les Saisnes (Saxons) les attaquent. Cligès accomplit de grandes prouesses, tue le neveu du duc de Saissoigne, délivre Fénice qui avait été enlevée, et, plus tard, armé chevalier par l'empereur d'Allemagne, contraint le duc, dans un combat singulier, à renoncer à sa prétention sur Fénice. Alors il se décide, pour obéir à la recommandation de son père, à se rendre en Bretagne ; il prend congé d'Alis, qui ne le laisse partir qu'à regret, et de Fénice, qui, cachant sa douleur, suit son mari à Constantinople. Je signalerai seulement les passages qui ont trait à l'amour des deux héros.

Cligès a repris Fénice à ses ravisseurs, et la ramène au camp des empereurs. Ils chevauchent seuls côte à côte : ils peuvent donc librement s'ouvrir leurs cœurs ; mais chacun a si peur d'être mal reçu qu'aucun n'ose parler. Et pourtant chacun révèle à l'autre sa pensée par ses regards : ils parlent avec leurs yeux, mais

---

1. On lit aussi dans le roman de *Merlin* (P. Paris, *les Romans de la Table Ronde*, t. II, p. 334) : « Viviane aimait Merlin, tout en ne voulant pas lui sacrifier sa virginité. Pour accorder ce double sentiment, elle avait fait un charme sur l'oreiller où Merlin posait sa tête, et ce charme lui représentait en songe les plaisirs qu'il croyait devoir à la tendresse de son amie. » Il en est encore à peu près de même dans un épisode de *Charles le Chauve* (Nyrop, *l. c.*). Mais ces variantes sont bien postérieures à notre roman.

2. Chrétien cite *Tibaut l'Esclavon* dans *Érec* : il connaissait donc les poèmes où il figure, et sans doute celui où Orable, éprise de Guillaume d'Orange et mariée à Tibaud, se conserve, par son art magique, pure pour celui qu'elle épousera plus tard.

3. Les noms de *Raineborc* et de *Dunoe* sembleraient indiquer chez le poète une certaine connaissance de l'Allemagne ; mais il ne la connaissait sans doute que vaguement et par ouï-dire, car il fait arriver (v. 3400) la *Noire Forest* jusqu'au Danube.

leurs langues ne disent rien. « Que Fénice n'ose commencer, ce n'est pas merveille, car une *pucele* doit être timide ; mais qu'attend-il et pourquoi tarde-t-il, celui qui pour elle est si hardi en tout et n'est « accouardi » qu'envers elle ? D'où lui vient cette crainte, qui lui fait redouter une *pucele* seule, faible, peureuse, *simple et coie* ? Il me semble voir les chiens fuir devant le lièvre [1]... Je veux toutefois dire ici pourquoi il arrive aux *fins amanz* de perdre sens et courage pour déclarer ce qu'ils pensent quand ils en ont facilité, temps et lieu. » Et le poète, s'adressant à ceux qui « maintiennent loyalement les coutumes d'Amour et n'ont jamais violé sa loi », les adjure de dire s'il n'est pas vrai que « l'on ne peut voir ce qu'on aime sans pâlir, sans tressaillir, sans perdre le sens et la mémoire ». Un amant est le *sergent* (serviteur) d'Amour, et un bon *sergent* tremble devant son maître : « Amour sans crainte est un feu sans flammes, un jour sans soleil, un rayon sans miel, un été sans fleurs, un hiver sans gelée, un ciel sans lune, un livre sans lettres... Qui veut aimer, il lui faut craindre. Mais il ne doit craindre que celle qu'il aime, et pour elle être hardi encontre tous. Cligès n'a donc pas tort s'il redoute son amie. Cependant il n'aurait pas laissé de lui parler d'amour et de la requérir, quoi qu'il en dût advenir, si elle n'avait été la femme de son oncle ; mais c'est ce qui le tourmente le plus [2] et ce qui l'empêche de dire sa pensée. Ainsi ils s'en reviennent vers les leurs, et s'ils parlent de quelque chose, c'est de choses qui ne les intéressent nullement. » Ce passage, malgré quelques longueurs et bizarreries d'expression, ne manque pas de charme et de grâce. Ce que j'y veux surtout relever, c'est qu'il renvoie évidemment aux *Regulae Amoris*, censées édictées par Amour lui-même, telles que nous les a conservées André le Chapelain [3] : il est intéressant de constater

---

1. Chrétien, comme trop souvent, gâte son idée en la ressassant dans une file de variantes, où il énumère toutes sortes d'animaux plus forts qu'il se figure tremblants devant des animaux plus faibles (les vers 3852-3853 sont très obscurs).

2. Pour rimer avec *oncle* le poète s'exprime ainsi : *Por ce sa plaie li reoncle Et plus li grieve et plus li diaut.*

3. Comparez : *Dites moi si l'en puet veoir Rien qui por amor abelisse, Que*

que ces règles étaient déjà connues au temps de la composition de *Cligès*, et cela nous montre d'autre part que Chrétien, en écrivant ce roman, était dans le même état d'esprit et subissait l'influence du même milieu qu'en écrivant, sans doute bien peu après, *le Chevalier de la Charrette*.

Quand Cligès prend congé de Fénice, il lui dit, sans que d'ailleurs, cette fois encore, il y ait entre eux une parole d'amour, qu'il est « tout à elle ». Ce mot fait la consolation de Fénice quand, arrivée à Constantinople, elle ne se repaît que du souvenir de Cligès. « Ce mot lui est si doux qu'elle le fait passer de sa langue à son cœur; elle l'y enferme pour plus de sûreté.... Elle ne l'en ferait sortir à aucun prix, tant elle craint qu'on ne le lui vole[1]. » Mais ce mot a-t-il bien le sens qu'elle veut lui donner? c'est ce qu'elle examine en un long monologue (v. 4416-4574), dans lequel « elle oppose et répond[2] à elle-même ». Il y a tant de gens qui emploient par simple politesse cette formule devenue banale : « Je suis tout à vous »! Et elle repasse et discute toutes les circonstances qui peuvent lui faire croire que Cligès l'aime. Ce qu'il y a de sûr, c'est que son cœur, à elle, est avec lui, et que, s'il sait comme ce cœur le sert fidèlement[3], il ne pourra n'en pas être touché.

---

l'en n'en tressaille et palisse (*Clig.*, v. 3870), et : *Omnis consuevit amans in coamantis aspectu pallescere*; *In repentina coamantis visione cor contremescit amantis* (*Reg. Am.*, XV et XVI, dans André le Chapelain, *De amore*, éd. Trojel, p. 310) ; — *la ou crieme s'en dessoivre Ne fait Amors a rementoivre ; Qui amer viaut, doter l'estuet* (*Clig.*, v. 3899), et : *Amorosus semper est timorosus* (*Reg.* XX). En faisant appel à ceux qui observent fidèlement les « coutumes » d'Amour et de sa cour, le poète paraît renvoyer au passage d'André où il est dit qu'une cour de dames et de chevaliers *regulas praedictas patefecit Amoris et eas singulis amantibus sub regis Amoris interminatione firmiter conservandas injunxit* (p. 312).

1. Le poète retourne cette idée d'une manière recherchée et fatigante.

2. Ce sont des termes techniques de l'argumentation scolastique ; Chrétien est fier de les employer et dit encore de Fénice (v. 4409) : *Et fait tel oposicion*.

3. Ici se place un des plus inutiles, disons mieux, des plus absurdes développements auxquels se soit laissé aller notre poète ; à propos de son cœur, qui deviendra le *sergent* de Cligès et s'efforcera de lui plaire, Fénice

Cependant Cligès, arrivé en Angleterre, se rend incognito à un tournoi : il y paraît le premier jour sur un cheval noir avec des armes noires, le second jour sur un cheval fauve avec des armes vertes, le troisième jour sur un cheval rouge avec des armes rouges, le quatrième jour sur un cheval blanc avec des armes blanches : les trois premiers jours, il disparaît sans qu'on puisse le retrouver, et chaque fois on juge l'inconnu supérieur à tous et, les deuxième, troisième et quatrième jours, supérieur à l'inconnu de la veille. Il fait prisonniers le premier jour Sagremor, le second jour Lancelot du Lac, le troisième jour Perceval ; le quatrième jour il livre à son oncle Gauvain un combat où on ne sait lequel aurait vaincu, quand Arthur les sépare. — C'est un lieu commun des romans bretons que le héros triomphe ainsi des plus célèbres chevaliers de la Table Ronde et livre à Gauvain un combat indécis. Quant à l'apparition du héros, aux trois journées successives d'un tournoi, sur trois chevaux et sous trois armures de couleurs différentes, c'est la transformation chevaleresque du thème d'un conte très ancien et très répandu : *Cligès* est peut-être le premier des romans français connus de nous où il se rencontre, mais n'en présente néanmoins qu'une variante très effacée et très altérée ; nous le trouvons dans d'autres romans sous une forme bien plus complète et plus primitive, et Chrétien n'a certainement fait que l'emprunter à une source que nous ne pouvons déterminer[1]. — Cligès se fait enfin connaître à son oncle Gauvain

---

critique en trente-quatre vers la conduite des serviteurs qui flattent leur maître devant lui et en disent du mal par derrière.

1. Dans le poème anglais de *Sir Gowther* le héros remporte la victoire, dans un combat, sur des chevaux successivement noir, rouge et blanc (l'ordre des couleurs, qui est primitivement rouge, blanc, noir, a été changé, dans ce conte pieux, par une raison mystique) et avec des armures afférentes : *Sir Gowther* repose sur un lai breton parallèle à la source de *Robert le Diable* (dans ce dernier il n'est resté que le cheval et l'armure blanche) ; ce lai était probablement plus ancien que *Cligès*. Nous retrouvons le motif, plus ou moins altéré, dans *Ipomédon*, dans le *Lancelot* en prose, dans le poème de *Richard Cœur de Lion*, dans *Sone de Nansai*. Cette forme chevaleresque du thème a pénétré dans des contes populaires lorrains, tyroliens, allemands, hon-

et à son grand-oncle Arthur, qui lui font fête. Il va pendant quelque temps courir les tournois en Bretagne, en Normandie et en France ; mais l'amour le ramène bientôt à Constantinople. Fénice et lui, quand ils se revoient, ont peine à ne pas se jeter dans les bras l'un de l'autre ; quant à Alis, il accueille son neveu avec grande joie et le fait, sauf la couronne, maître de tout ce qui lui appartient.

Un jour que Cligès est venu voir l'impératrice dans sa chambre, où ils sont seuls, ils ont enfin l'entretien décisif remis depuis si longtemps. C'est un des bons morceaux du poème [1]. Fénice demande à Cligès si, en Bretagne, il n'a pas aimé. « Oui, dit-il, j'ai aimé, mais rien du pays. Mon corps, en Bretagne, était sans cœur, comme une écorce sans bois. Mon cœur vous avait suivie ; il était resté en Grèce, où je suis revenu le chercher ; mais je ne puis ni ne veux le rappeler à moi. Mais vous, comment vous trouvez-vous ici ? Le pays vous plaît-il ? Je n'ose vous demander autre chose. — Il ne m'a pas plu jusqu'à présent ; mais maintenant j'y trouve une plaisance et une joie que je ne saurais dire. Moi aussi, j'ai vécu sans cœur ; car, bien que je ne sois pas allée en Bretagne, mon cœur y a été longtemps. — Dame, quand donc votre cœur y a-t-il été ? Est-ce quand j'y étais ? — Oui, sans que vous l'ayez su ; il y a été tant que

---

grois et même arabes ; mais ce n'en est évidemment pas la forme première : d'autres contes, — bretons, allemands, avares, — la remplacent par des exploits d'un caractère plus primitif. Dans tous les contes (et dans *Ipomédon* et *Sir Gowther*) le héros qui s'est caché sous un déguisement et qu'on ne soupçonne pas être le même que le vainqueur des trois jours, entend chaque soir le récit des exploits de l'inconnu et feint de n'y rien comprendre ; dans plusieurs (et dans *Ipomédon*) il est blessé à l'une des journées et explique sa blessure d'une façon ou d'une autre ; dans tous (et dans *Sir Gowther*) il a reçu ses chevaux et ses armes d'une façon surnaturelle. Je ne fais ici qu'esquisser dans ses grandes lignes l'histoire de ce thème, que j'aurai prochainement l'occasion d'étudier en détail [G. Paris n'a pas eu le temps de faire cette étude] : je veux seulement montrer que le récit de Chrétien n'en est qu'une des formes les plus altérées.

1. Il n'en est pas moins nécessaire, si l'on veut donner de cet entretien des deux amants une idée qui ne soit pas trop désavantageuse, de l'abréger sensiblement et d'en supprimer plus d'un vers obscur ou trop subtil.

vous y êtes resté, et il en est parti avec vous. — Et je ne l'ai pas su ! Certes, dame, je lui aurais porté bonne compagnie. — Et si votre cœur était venu le rejoindre, il aurait été bien accueilli. — Il y est allé. — Comme le mien au vôtre. — Eh bien ! ils sont tous deux ici, et le mien vous appartient entièrement. — Ami, le mien est aussi à vous, et nous voilà pleinement d'accord. » Là-dessus elle lui raconte comment elle n'a de « dame » que le nom. « Mon corps, ajoute-t-elle, ne sera jamais qu'à vous, qui avez mon cœur ; mais il ne sera à vous que si vous trouvez un moyen de m'enlever à votre oncle [1] de façon qu'il ne me trouve jamais et ne puisse en donner de blâme ni à vous, ni à moi. Pensez-y cette nuit et dites-moi demain ce que vous aurez trouvé ; j'y penserai de mon côté et nous verrons quel plan sera le meilleur à exécuter. »

Le lendemain Cligès lui dit : « Ce que je trouve de mieux, c'est de nous en aller en Bretagne, où on nous recevra avec plus de joie qu'on ne reçut Élaine à Troie. — Je ne m'en irai pas ainsi avec vous, répond Fénice, car on parlerait de nous comme d'Iseut et de Tristan : on ne croirait jamais que je n'aie pas appartenu à votre oncle. J'ai trouvé un meilleur moyen ; je me ferai morte, et commencerai par feindre une maladie. Préparez-moi un cercueil où je puisse respirer, et pourvoyez-vous d'un asile où, quand vous m'aurez, la nuit, retirée du tombeau, je puisse vivre sans que personne, excepté vous, en ait le soupçon. Vous serez mon maître et mon serviteur ; je ne verrai au monde que vous, et, dans le plus pauvre gîte, je me trouverai mieux que dans ce palais [2]. Personne ne pourra dire du mal de moi, puisqu'on me croira en terre. Pour l'exécution je m'en remets à Thessala, qui est très sage et en qui j'ai toute confiance. »

Cligès accepte ce projet hardi et promet de s'occuper de ce qu'elle lui a demandé : il compte pour cela sur son serf Jean.

---

1. « *Se apenser ne vos savez Coment je puisse estre enblee De vostre oncle et desassemblee* (et non *de s'assemblee*). »

2. On a vu plus haut (p. 292, n. 2) que Fénice n'écarte cependant pas l'idée que, Alis venant à mourir, elle pourrait épouser Cligès et régner avec lui.

Ce Jean n'a pas son pareil pour *taillier et deboissier*, c'est-à-dire faire œuvre à la fois de sculpteur et de charpentier. Cligès le fait venir et lui dit : « Tu es mon serf ; je puis te donner ou te vendre et prendre tout ce que tu as. Si tu voulais m'aider dans un besoin que j'ai, je t'affranchirais ainsi que les tiens. » Jean se met avec joie aux ordres de son maître et lui promet le secret le plus absolu. Quand il sait de quoi il s'agit, non seulement il se charge de ce qui concerne la sépulture, mais il propose à Cligès de lui montrer « le lieu le plus beau qu'il ait jamais vu » : c'est l'endroit « où il travaille, peint et taille, seul et loin des gens ». Il l'emmène hors de la ville, à une tour qu'il s'était bâtie et dont il lui fait visiter les salles « peintes à belles images bien enluminées ». Mais la merveille est une construction souterraine, où on accède par une porte et un escalier dont nul ne pourrait soupçonner l'existence : c'est là que Fénice pourra vivre en toute sécurité ; il y a de belles chambres, des voûtes peintes, des bains alimentés par de l'eau chaude, tout ce qu'il faut pour le séjour d'une dame. Cligès affranchit Jean et le remercie avec effusion.

Comme ils rentrent en ville, ils entendent partout les lamentations du peuple sur la maladie de l'impératrice. Fénice, en effet, n'avait pas perdu de temps; elle s'était ouverte de son projet à Thessala, qui lui avait promis de lui donner un *boivre* qui la rendrait pâle, froide et rigide, sans parole, sans haleine et semblable en tout à une morte ; l'effet de ce breuvage durera un jour et une nuit, pendant lesquels elle sera complètement insensible (*Ne bien ne mal ne sentira*). Aussitôt Fénice s'était dite fort malade et avait déclaré ne vouloir voir personne, sauf l'empereur et son neveu. Ce dernier vient en effet un instant près d'elle et peut lui dire ce qu'il a arrangé avec Jean. L'empereur se désole et appelle les médecins : mais elle refuse absolument d'en voir aucun : elle n'a de confiance qu'en un *mire* qui, quand il le voudra, la fera vivre ou mourir ; on croit que c'est Dieu qu'elle veut dire, mais elle n'entend que Cligès, son vrai Dieu. Elle ne mange ni ne boit et devient pâle et faible. Au bout de quelques jours, Thessala trouve le moyen de faire juger par les médecins, qui, exclus de la chambre de la malade, en sont réduits à l'uroscopie, que l'impératrice mourra

au plus tard à *none* (trois heures de l'après-midi)[1]. Un peu avant cette heure, Thessala donne à boire à Fénice la *poison* préparée : aussitôt celle-ci perd la vue, le mouvement et la sensibilité ; mais elle conserve la conscience et l'ouïe, et entend autour d'elle les lamentations de l'empereur et des autres. La nouvelle de sa mort se répand par la ville, et de toutes parts ce ne sont que pleurs et invectives contre la Mort[2].

A ce moment arrivaient à Constantinople trois médecins qui avaient longtemps séjourné à Salerne[3]. Ils s'enquièrent du sujet de la désolation générale et regrettent d'être arrivés trop tard : leur art aurait sauvé l'impératrice. Mais quand on leur répond qu'elle a refusé de voir aucun médecin, « il leur souvient de Salomon, que sa femme trahit en feignant d'être morte »[4], et ils soupçonnent Fénice d'en faire autant. Ils se rendent au palais, où elle est exposée dans sa bière[5] ; le *maistre* des trois, en lui mettant sa main sur la poitrine, sent tout de suite (évidemment au battement du cœur) qu'elle est vivante (il est bien surprenant que les médecins de la cour n'eussent pas fait déjà cette constatation). « Cette dame, dit-il à l'empereur, n'est pas morte, et je consens à être pendu si je ne vous la rends pas pleine de vie. Laissez-nous seulement seuls avec elle. » C'est ce qui se

---

1. Elle trouve dans la ville une femme gravement malade, la visite assidûment, et, le jour où elle la voit moribonde, recueille son uriue, qu'elle donne aux médecins comme étant celle de Fénice. Le poète aurait bien fait d'appliquer à d'autres circonstances le souci de vraisemblance qu'il montre ici.

2. Ces reproches à la Mort, accusée d'enlever au monde ce qu'il y a de meilleur et d'y laisser ce qui ne vaut rien, sont un des lieux communs les plus habituels, — et les moins heureux, — de la poésie du moyen âge. Il y aurait un certain intérêt à en chercher l'origine et à en faire l'histoire.

3. Chrétien s'imaginait évidemment que l'école de Salerne était aussi réputée en Grèce qu'en Occident.

4. Je reviendrai sur cette allusion, si curieusement placée ici, à une histoire qui est la plus célèbre des variantes du thème mis en œuvre dans *Cligès* [cf. ci-dessous, p. 313-24].

5. Le poète ne s'explique pas clairement sur cette *biere*, qui paraît bien être un cercueil, mais dont le haut n'est pas fermé ; Fénice y est étendue dans un linceul, mais à visage découvert (v. 6071).

fait. Ils décousent alors le suaire qui enveloppe Fénice et lui disent : « Dame, nous savons que vous n'êtes pas morte ; fiez-vous à nous, nous vous aiderons loyalement. » Mais comme elle ne répond pas, ils la tirent de la bière et la battent cruellement, puis lui adressent des menaces, et de nouveau des promesses, le tout bien entendu, sans plus de résultat : ils n'obtiennent d'elle ni un mot, ni un soupir, ni un mouvement. Ils se procurent alors du feu et du plomb et lui coulent du plomb fondu dans les paumes des mains ; enfin ils s'apprêtent à la « rôtir et griller », quand un millier de dames qui, par une ouverture de la porte, voient ce qu'ils font subir à ce pauvre corps, brisent la porte, saisissent les trois médecins et les jettent par les fenêtres dans la cour, où ils se brisent tout le corps : *Ainz miauz ne firent nules dames* (v. 6050). Thessala cependant, entrée avec elles, relève Fénice, étendue toute nue auprès du feu, frotte ses plaies d'un précieux onguent et la rensevelit dans la bière. — Cette scène atroce et répugnante est en outre, au jugement de M. Förster, « incroyablement naïve » ; ce qu'il y critique surtout, c'est que, étant donné l'état où le breuvage a plongé Fénice, il est absurde d'essayer de lui arracher une parole ; à cela on peut répondre que les médecins ne savent pas qu'elle a pris ce breuvage, et qu'ils sont sous l'empire du souvenir de la femme de Salomon, laquelle, — au moins dans la version qu'ils connaissaient, — n'avait pas pris de breuvage et faisait simplement semblant d'être morte [1] ; mais l'invraisemblance est précisément là : comment ces médecins merveilleux ne s'aperçoivent-ils pas que Fénice est sous l'empire d'un stupéfiant et que, pour la faire revenir à la vie complète, il n'y a nul besoin de la torturer, et il suffirait d'attendre un certain espace de temps ?

Cligès, quand il apprend ce que les médecins ont fait subir à Fénice craint qu'ils ne l'aient tuée ou grièvement blessée, et se désespère. Remarquons ici, que, par une nouvelle et bien sin-

1. A vrai dire, ce souvenir n'aurait pas dû les encourager, puisque la femme de Salomon avait résisté à l'épreuve du plomb fondu, qu'ils essaient cependant de nouveau.

gulière invraisemblance, le poète a voulu que Cligès ne sût rien du breuvage administré à Fénice, et n'ait, à ce moment critique, aucun entretien avec Thessala [1].

Le lendemain [2], l'empereur demande à Jean de faire pour l'impératrice un sarcophage [3] digne d'elle. Jean répond qu'il en a un tout prêt, qui dans sa pensée était destiné à un « corps saint » ; Alis lui dit de le porter dans le cimetière de Saint-Pierre, hors des murs de la ville, où Fénice a exprimé le désir d'être enterrée. Jean l'y dépose en effet dans un caveau ; il y met un lit de plume caché sous des fleurs et du feuillage. L'enterrement a lieu dès le soir, au milieu du deuil général ; Cligès, toujours rempli d'anxiété, n'attend pour se tuer que d'être sûr de la mort de Fénice. Jean installe le corps sur le lit qu'il a préparé dans le sarcophage [4], puis ferme et scelle le tombeau. La nuit, dans le cimetière fermé, trente chevaliers

---

1. M. Förster (note sur le v. 6223) a été frappé aussi de ce qu'il y a d'invraisemblable dans cette façon de présenter les choses.

2. Il y a encore là une inadvertance du poète : la *poison* doit garder sa force vingt-quatre heures (*un jor et une nuit entiere*, v. 5265) ; Fénice l'ayant prise un peu avant *none*, elle devait retrouver le mouvement et la parole dans l'après-midi du lendemain ; cependant nous voyons que ce n'est que dans la nuit qui suit qu'elle revient à elle.

3. Tel doit bien être le sens du mot *sepouture*, car il ne s'agit évidemment pas d'un tombeau, que Jean n'aurait pu transporter et dresser en un jour. De plus il est dit expressément (v. 6148, 6206, 6208) que la *sepouture* est placée dans une fosse. Il peut paraître singulier qu'on dispose d'avance le sarcophage dans le caveau, et qu'on y introduise le corps quand il arrive, au lieu de l'y placer déjà dans le palais ; c'est sans doute que le sarcophage était trop pesant. Fénice, au v. 5340, prévoit cette façon d'agir, en demandant à Cligès de faire faire *Et la sepouture et la biere* de façon à ce qu'elle ne soit pas étouffée : la *biere* est le cercueil plus léger dans lequel on la transportera (cf. ci-dessus, p. 301, n. 5), la *sepouture* le sarcophage, plus lourd et plus vaste (Jean peut y disposer son lit de plume), qui l'attendra au cimetière.

4. Le lit de plume, tout dissimulé qu'il fût, aurait pu être vu par les « barons » qui se tiennent sur le bord de la fosse et éveiller leurs soupçons ; mais ils n'y purent rien voir, car *sont trestuit pasmé cheü* (v. 6153). Voilà une pâmoison en chœur comme on en voit dans les chansons de geste, mais qui fait ici un effet assez ridicule.

veillent, à la lueur de dix cierges ; mais, las de leurs émotions, après avoir soupé, ils s'endorment tous (c'est une circonstance très heureuse, mais qu'il était difficile de prévoir). Cligès, bien que tout armé, escalade le mur à l'aide d'un arbre qui pousse à côté, et ouvre à Jean ; on éteint les lumières, et Jean retire le corps du tombeau, qu'il referme avec soin. Cligès emporte son amie,

> Qui mout est mate et amortee ;
> Si l'acole et baise et enbrace :
> Ne set se joie ou duel en face,
> Que ne se remue ne muet. (V. 6210-13.)

Arrivés dans l'appartement souterrain, ils la *desevelissent*, et Cligès, qui ne sait toujours rien du breuvage, se désole en la voyant inanimée [1]. Fénice qui entend les lamentations de Cligès, peut enfin *jeter un sospir* et dire faiblement : « Ami, je ne suis pas tout à fait morte ; mais il s'en faut de peu. J'ai voulu jouer avec la Mort, mais elle l'a pris au sérieux. Ce sera merveille si j'en reviens, car les médecins m'ont grièvement blessée. Pourtant, si Thessala était ici, elle pourrait me guérir. » Voilà encore une étonnante invraisemblance : comment Thessala, ne s'est-elle pas arrangée pour recevoir Fénice quand on l'amènera ? — Jean va la chercher, et, avec ses onguents et ses *laituaires*, elle fait si bien qu'en moins de quinze jours Fénice est complètement guérie.

Alors commence pour les amants une vie de bonheur [2]. Cligès

---

1. Dans ses plaintes, outre les injures habituelles à la Mort, on remarque une subtile dissertation de Cligès sur sa vie et celle de Fénice : la vie de Cligès était en Fénice, et réciproquement, en sorte que c'est en fait Cligès qui est mort et Fénice qui vit, etc.

2. Pour exprimer le bonheur de Cligès, Chrétien emploie une de ces formules banales et puériles, trop fréquentes chez nos poètes, mais dont on aimerait que le « grand maître » se fût abstenu, et qui est ici particulièrement mal placée : *S'or fust Cligès dus d'Aumarie, Ou de Marroc ou de Tudele, Nel prisast il une cenele Enviers la joie que il a* (v. 6532-6535). Quelle grande joie pourrait-ce bien être pour Cligès, presque empereur de Constantinople, d'être duc d'Aumarie ou de Tudèle ?

va sans cesse à la tour, sous le prétexte d'un autour qu'il y a *mis en mue* [1], et passe son temps avec celle qu'il aime et qui n'a avec lui qu'un vouloir. Ils restent ainsi quinze mois; mais, le printemps revenant, Fénice entend chanter le rossignol et exprime son désir de revoir le soleil. Jean ouvre une porte secrète qui donne sur le verger : ce verger est clos « d'un haut mur qui tient à la tour, si bien qu'on ne peut y entrer sans monter par-dessus la tour » (v. 6421-6424), en sorte que les amants peuvent s'y ébattre sans nul danger. On se demande pourquoi, dans ces conditions, Cligès et Jean ont attendu quinze mois pour faire prendre l'air à Fénice [2]. Et à quoi bon même l'avoir enfermée dans un souterrain si mystérieusement caché, puisqu'elle est aussi en sécurité dans le verger? Mais nous verrons plus fort tout à l'heure.

Au milieu de la pelouse s'élève un arbre (un poirier, comme on le voit plus tard), dont les branches artistement ployées retombent vers la terre et forment un vaste berceau. On y fait porter un lit, et c'est là que les amants passent leurs plus douces heures dans un complet abandon. Or, un jour, un jeune chevalier de Thrace, appelé Bertran [3], voit l'épervier avec lequel il chassait *s'essorer* dans le verger sous la tour; il veut le reprendre et escalade, sans grande peine, semble-t-il (de même qu'il le fera au retour), le mur du verger. Ici l'incohérence est vraiment par trop choquante : comment ce mur infranchissable devient-il tout à coup si facile à franchir? On ne peut mettre plus de négligence et d'étourderie dans la composition d'un récit [4]. — Les amants dorment, nus, sur le lit placé sous l'arbre. Bertran les voit et les reconnaît, bien qu'il ait peine à en croire ses yeux. A ce moment, une poire tombe de l'arbre et réveille Fénice, qui voit Bertran. Elle éveille Cligès en lui criant : « Tuez-le, ou nous sommes perdus ! » Cligès, qui avait près de lui son

1. Les oiseaux de chasse, pendant la période de la mue, exigent des soins très assidus.

2. M. Förster (note sur le v. 6378) fait la même remarque.

3. C'est un nom singulier pour un Grec.

4. Encore ici M. Förster (note sur le v. 6421) n'a pu s'empêcher de relever la contradiction qu'offre le récit de Chrétien.

épée, s'élance vers Bertran ; celui-ci s'enfuit, grimpe sur le mur, et il l'avait presque passé quand Cligès l'atteint, mais ne peut que lui couper une jambe au-dessous du genou. Cela n'empêche pas Bertran, aidé par ses gens qui l'attendaient au dehors, de monter à cheval et de se présenter à Alis, auquel il raconte son aventure. L'empereur, suivi de tout le peuple, se rend à la tour; mais on n'y trouve plus personne : Cligès et Fénice s'étaient enfuis avec Thessala. Alis s'en prend à Jean, qui, dans un discours énergique, justifie sa conduite : il était le serf de Cligès et devait lui obéir ; d'ailleurs Alis, en épousant Fénice, a manqué à sa parole et voulu frustrer Cligès de l'empire, qu'il aura néanmoins; quant à Jean, Alis peut le faire périr, mais il sera vengé. Et pour exaspérer davantage l'empereur, il lui raconte l'histoire du breuvage qu'on lui a fait prendre, et lui apprend qu'il n'a jamais possédé Fénice qu'en songe. Alis, furieux, fait mettre Jean en prison, et envoie de tous côtés à la recherche des fugitifs. Mais Thessala les protégeait par son art, et ils arrivent bientôt en Bretagne. Là, Cligès se plaint à Arthur du tort que lui a fait son oncle, et Arthur convoque tous ses barons pour faire la guerre à Alis. On allait s'embarquer quand arrivent de Grèce des messagers, — Jean en tête, — qui annoncent qu'Alis est devenu fou de rage quand il a vu qu'on ne retrouvait pas les amants, qu'il n'a plus mangé ni bu, et qu'il est mort *forsené*. On attend Cligès pour lui remettre l'empire. — Cligès revient à Constantinople, épouse Fénice et est couronné avec elle. Ils s'aimèrent toujours, et il ne la soupçonna jamais, ne la tint pas enfermée, comme ses successeurs ont fait pour leurs femmes. « Car depuis ce temps il n'y a pas eu d'empereur (en Grèce) qui n'ait craint que sa femme le trompât comme Fénice avait trompé Alis, d'abord par le breuvage qu'elle lui fit boire, puis par l'autre ruse. C'est pour cela qu'à Constantinople l'impératrice, si noble qu'elle soit, est gardée comme en prison .. et n'a autour d'elle aucun mâle, s'il n'a été châtré dès son enfance. »

Tel est le roman de *Cligès*, que M. Förster qualifie de mise en œuvre « géniale » [1] du conte de la « fausse morte » et que je

1. C'est, dit-il dans la grande édition (p. XVIII), « die wahrhaft künstle-

considère, au contraire, comme un arrangement assez malhabile, où il est aisé de relever des fautes de composition choquantes [1]. La transformation même que Chrétien a fait subir au thème, en appelant la sympathie sur les amants, n'a pas été effectuée avec beaucoup d'art. Les relations de Cligès avec Alis [2] sont louches : Cligès accepte l'amitié de son oncle, ses faveurs et ses riches présents [3] ; il ne proteste pas contre son mariage et ne vient que longtemps après, quand il a enlevé Fénice, dénoncer ce mariage à Arthur comme un manquement de foi [4].

---

rische Bearbeitung eines alten, genial modificirten und complicirten kurzen Stoffes, der mit aller einem Meister zu Gebote stehenden Phantasie ausgeschmückt zugleich ein moralpsychologisches Problem vor den Augen der entzückter Leser consequent durchführt. » Dans la préface et les notes de la présente édition, cet enthousiasme semble notablement rafraîchi.

1. Je les résume ici pour en montrer le nombre et la gravité (je rappelle que M. Förster en a lui-même signalé plus d'une) : les médecins grecs ne tâtent pas le corps de Fénice pour voir si le cœur bat encore ; — les médecins de Salerne ne s'aperçoivent pas qu'elle est sous l'empire d'un stupéfiant ; — Cligès n'est pas mis au courant de l'emploi de ce moyen ; — tous les barons grecs tombent pâmés en même temps pour laisser Jean arranger le corps à sa guise ; — tous les chevaliers chargés de veiller au cimetière s'endorment ; — Thessala n'est pas là pour recevoir Fénice ; — Fénice reste quinze mois sous terre, bien que, dès qu'elle exprime le désir de prendre l'air, on déclare la chose très facile ; — le mur du verger est infranchissable, et on le franchit sans aucune peine.

2. Le caractère d'Alis est tracé d'une façon très incertaine, et je ne puis trouver avec M. Förster (grande éd., p. XVII) que « du commencement à la fin il possède notre complet mépris » : sauf son manque de foi (dû à de mauvais conseils), il est peint de couleurs très favorables, bon, généreux, aimant tendrement et sa femme et son neveu ; à la fin seulement, quand il apprend les tromperies dont il a été victime, il se montre violent et vindicatif.

3. Quand Cligès part pour la Bretagne, son oncle lui donne tous les chevaux qu'il voudra choisir, et « plus d'un setier d'or et d'argent » (v. 4274 et suiv.) ; plus tard, comme on l'a vu, il lui abandonne tout ce qu'il a sauf la couronne (v. 5143 et suiv.). En toute rencontre il lui témoigne la plus sincère affection.

4. Si une idée morale avait vraiment préoccupé le poète, ce qui était indiqué, c'était, quand les héros se sont avoué leur mutuel amour, de faire par Cligès revendiquer le trône et par Fénice demander l'annulation du mariage, non consenti et non consommé.

Les sentiments de Fénice, comme je l'ai remarqué plus haut, ne sont pas non plus sans incohérence : l'amour soudain dont elle se prend pour un inconnu, uniquement à cause de sa beauté, n'est pas fort touchant, et ses relations avec son mari, qui n'a aucun tort envers elle, manquent de loyauté. Le conte de la « fausse morte » est un des nombreux récits inventés pour illustrer la malice féminine. Chrétien a voulu s'en servir pour glorifier le parfait amour : l'idée était acceptable, et il en a parfois tiré un assez heureux parti [1] ; mais en somme il aurait pu y mieux réussir [2] et quant au fond même du conte, l'histoire de la feinte mort, il l'a, nous l'avons vu, traité avec beaucoup de maladresse et de négligence.

Ce qui nous reste à examiner, c'est ce qu'est le conte en lui-même, quelle origine on peut lui supposer, et sous quelle forme et par quel intermédiaire on peut croire que Chrétien l'a connu.

V

Chrétien, au début de son poème, nous assure qu'il en a puisé le sujet dans un livre appartenant à la célèbre bibliothèque de l'église Saint-Pierre de Beauvais :

> Ceste estoire trovons escrite,
> Que conter vos vueil et retraire,
> En un des livres de l'aumaire
> Mon seignor Saint Pere a Beauvaiz :

---

1. Le hardi stratagème qu'emploie Fénice lui est inspiré par un sentiment en somme louable, et c'est à peu près le seul moyen par lequel elle puisse satisfaire à la fois son amour, sa délicatesse et son souci de *respectability*.

2. Le thème de la jeune fille qui accepte de prendre un breuvage qui la fera passer pour morte afin d'échapper à un mariage odieux et rejoindre celui qu'elle veut épouser (*Roméo et Juliette*) a, au fond, un caractère tout autre que celui de la « fausse morte », mais il lui ressemble par le motif principal et s'est parfois confondu avec lui (j'en reparlerai par la suite). Chrétien aurait pu construire son roman sur cette donnée, sans y introduire l'adultère.

De la fu li contes estraiz
Dont cest romanz fist Crestiiens.
Li livres est mout anciiens
Qui tesmoigne l'estoire a voire :
Por ce fait ele miauz a croire.

Suit l'éloge des livres, par lesquels seuls nous avons la connaissance du passé (voir ci-dessus, p. 269). On ne voit aucune raison de refuser créance à cette assertion du poète. Ce qu'il avait lu dans le livre de Beauvais, — le *conte* dont il a fait son *romanz*, — c'était sans doute seulement l'histoire de la feinte morte. On peut croire qu'un clerc attaché à l'église de Saint-Pierre, qui avait fait le pèlerinage d'Orient, l'avait entendue à Constantinople (ou, sans être allé en Orient, l'avait recueillie de la bouche d'un pèlerin), et l'avait résumée en latin [1]. Les « Francs », si nombreux, qui visitaient Constantinople étaient frappés de certains traits de mœurs, comme l'eunuchisme et la claustration des femmes, et ils les expliquaient ou on les leur expliquait par des contes comme le nôtre, courants dans la tradition orale ou littéraire des Grecs [2]. Il est donc très probable que la source de Chrétien mettait déjà la scène à Constantinople, et qu'il s'y agissait d'un empereur et de sa femme [3]. Les

1. Comparez le résumé latin, dû à un clerc normand du XIIIe siècle, de l'histoire, recueillie à Aix-la-Chapelle, de l'amour de Charlemagne pour une femme morte (*Journal des Savants*, 1896, p. 729 [art. de G. Paris sur A. Pauls, *Der Ring der Fastrada* ; cf. pp. 17 et 21 du tirage à part : *L'Anneau de la morte*]). — Il y a sans doute un indice de l'intervention du clerc de Saint-Pierre dans le nom de Saint-Pierre donné à l'église dont le cimetière reçoit le corps de Fénice : il y avait à Constantinople un « oratoire » de Saint-Pierre et une église dédiés aux saints Pierre et Paul ; mais il n'y avait pas d'église de Saint-Pierre située hors des murs comme celle de notre roman.

2. Le conte, également byzantin, dont Gautier d'Arras a tiré la seconde partie de son *Éracle* (pour la première, byzantine aussi d'origine, voir ci-dessous, p. 317, n. 2) est une autre illustration de ces mœurs orientales. Au reste, ces deux histoires montrent plutôt la vanité des précautions prises contre les femmes : ni la clôture, ni les eunuques n'auraient empêché la fuite de Fénice, et si Athanaïs, dans *Éracle*, est infidèle à son mari, c'est précisément, dit le roman, parce qu'il l'a enfermée.

3. Je ne comprends pas le raisonnement que fait M. Foerster (p. XVIII). Après

noms des trois personnages, Alis, Fénice, Cligès, se trouvaient-ils déjà dans cette source? C'est ce qu'il est difficile de décider : pour le nom de Cligès [1], la question est mêlée à une autre, plus intéressante, qui touche au fond même du récit.

Le conte de Beauvais, comme toutes les variantes que nous connaissons, présentait certainement sous un jour odieux la femme qui feint d'être morte pour se faire enlever par son amant : c'est Chrétien qui, — voulant écrire un nouveau *Tristan*, favorable, comme l'ancien, aux amants contre le mari, — s'est avisé de transformer l'esprit du conte en portant la sympathie sur la femme. Mais l'amant, dans la source du poète français, était-il déjà le neveu du mari ? ou Chrétien a-t-il introduit cette parenté pour mieux rapprocher *Cligès* de *Tristan* ? La solution de cette question dépend de la façon dont on concevra le rapport du poème de Chrétien avec le récit qu'on trouve dans le roman de *Marques de Rome*. Ce roman, imité du fameux roman des *Sept Sages*, met en scène une impératrice qui,

---

avoir dit qu'il y a deux possibilités pour le rapport de Chrétien avec sa source, la première qu'il y ait déjà trouvé « le costume byzantin », la seconde qu'il l'ait introduit de son chef, et que la seconde ne peut être admise que si l'on a pour cela une raison particulière, il ajoute : « Or c'est bien le cas. » Et il cite le récit de *Marques de Rome*, qu'il regarde comme un dérivé parallèle de la source de Chrétien. Mais ce récit, précisément, met la scène à Constantinople et fait du mari un empereur grec : le « costume byzantin » était donc dans la source commune.

1. Les noms de *Fénice* et de *Thessala* paraissent inventés par Chrétien (voir ci-dessus, p. 286-7) ; celui d'*Alis*, qu'on a rapproché d'*Alexis*, rappelle le *Laïs* d'*Éracle*. Le nom de la mère de Cligès et d'Alis, *Tantalis*, est pris à Ovide (il désigne en réalité toute descendante de Tantale) ; le nom de *Jehan* peut être grec, mais celui de *Bertran*, comme je l'ai déjà remarqué, est bien singulièrement donné à un écuyer de Thrace. Les noms des douze compagnons d'Alexandre, *Acorioude*, *Calcedor*, *Cornix*, *Ferolin*, *Francagel*, *Licoridès*, *Nabunal*, *Neriolis*, *Nerius*, *Parmenidès*, *Pinabel*, *Torin*, sont étranges. La plupart n'ont pas une tournure grecque. Ils proviennent ou de l'invention pure ou de réminiscences (*Parmenidès*, *Pinabel*) du poète. En tout cas, comme ils sont propres à la première partie du poème et n'étaient certainement pas dans la source de Chrétien, ils ne peuvent rien prouver pour ni contre l'origine byzantine du roman.

voulant perdre un innocent, raconte à son mari des histoires destinées à le mettre en garde contre les trahisons de ceux à qui on se fie le plus, tandis que les sages en racontent d'autres qui mettent en lumière la perfidie des femmes. La onzième histoire, contée par l'impératrice, est ainsi conçue :

Et tot ausi come Cligès fist tort a son oncle de sa femme vos a fet Marques de vostre fille. — Dame, dist li empereres, quel tort fist Cligès a son oncle de sa femme? Dites le nos. — Sire, volentiers.

Il ot un empereor en Costantinoble qui ot un neveu qui avoit non Cligès; et tant que li empereres prist feme bele et gente et avenant; et tant que Cligès ama la feme son oncle et ele lui, ne onques n'i esgarderent reson ne lignage, ainz fesoit sa volonté li uns de l'autre. Encore ne lor fu pas avis que ce fust asez, s'il n'estoient ensemble et jor et nuit; si s'apenserent d'une grant merveille : que la feme se fist morte ; et por ce que l'en dotoit que ele ne se fainsist, fist li empereres fondre plonc et verser li es paumes, mès onques de ce ne fist semblant la dame que ele fust se morte non; a tant la porta l'en enfoïr. Or li ot fet fere Cligès un tel sarqueuil que ele i pooit avoir s'alaine tot a delivre, ne la terre n'avoit pooir de li compresser. Einsi fu la dame trusqu'a la nuit. Or ot dit Cligès son covine a un sien ami en cui il se fioit mout, [et] avoit cil amis bele meson hors de Costantinoble, et mout i avoit bel vergier entor et bien clos; et quant ce vint a la nuit oscure, Cligès et cil qui ses amis estoit vindrent a la fosse ou la dame estoit enfoïe, et la desfoïrent, et l'en menerent en cele meson qui dehors Costantinoble estoit. Et fu la dame ensi chiés l'ami Cligès mout lonc tens, et avoit laienz Cligès son aler et son venir.

Ores, sire empereres, dist l'empereris, Cligès servi il bien son oncle quant li fist tel tort de sa feme? — Certes, dist li empereres, nenil, ainz li fist tort en deus manieres, car il estoit ses sires et ses oncles.

On peut ou considérer ce récit comme provenant du poème de Chrétien, — c'est ce qu'avait fait Alton, l'éditeur de *Marques*, et ce qu'a fait tout récemment M. J. Mettrop [1], — ou au contraire le regarder comme indépendant et comme représentant à peu près le *conte* que Chrétien avait trouvé dans le livre de Beauvais. C'est cette dernière opinion qui est celle de M. Foerster : « Quelqu'un, dit-il (p. XIX), aurait-il pu extraire si exactement du roman de Chrétien la fable essentielle? Aurait-il pu

1. *Romania*, t. XXXI, p. 422.

éliminer tant de traits qui sont liés inséparablement [1] au sujet et qui motivent l'action ? Même les trois médecins de Salerne ? Et aurait-il également omis la découverte de la ruse ? Plus décisives encore que les omissions inexpliquées sont des différences importantes dans le récit. L'esclave Jean devient un ami [2], la tour merveilleuse une maison ordinaire ; plus encore, c'est l'empereur lui-même qui ordonne l'épreuve avec le plomb fondu. Mais ce qui pèse plus que tout cela, c'est une différence fondamentale : le couple amoureux pratique déjà l'adultère avant la mort simulée de la femme. Or tout notre roman repose précisément sur la continence des amants : c'est sur cette donnée qu'il est construit, par opposition à l'amour adultère de *Tristan*. Dans *Marques*, la situation est au contraire tout à fait celle de *Tristan*. Ce trait suffit à nous faire juger la version de *Marques* comme plus primitive : le *livre* de Chrétien n'aura alors pas contenu beaucoup plus que ce conte XI de *Marques de Rome*. »

L'argument donné par M. Foerster comme à lui seul décisif ne l'est peut-être pas autant qu'il le pense : on peut répondre avec M. Mettrop que l'auteur de *Marques*, mettant son conte dans la bouche de l'impératrice, devait aggraver autant que possible l'odieux du rôle de Cligès ; en ce qui concerne les omissions, on peut dire aussi, avec le critique néerlandais, que cet auteur, dont les récits sont d'ailleurs toujours secs et décharnés, devait éliminer tout ce qui n'était pas essentiel au dessein de la narratrice : persuader l'empereur du danger qu'il y a à se fier à ceux dont on se croit le plus sûr. Je pense néanmoins que c'est l'opinion de M. Foerster qui est la vraie. En effet, dans les traits essentiels où le récit de *Marques* diffère du roman de Chrétien, il est d'accord avec les autres représentants du conte : l'impératrice ne prend pas de stupéfiant, mais fait seulement semblant d'être morte ; les épreuves qu'on lui fait subir se réduisent

---

1. Le mot est un peu excessif, puisque nous voyons le récit subsister sans ces traits dans *Marques*.

2. On peut ajouter que cet ami ne paraît nullement initié à la fabrication du *sarqueuil*.

à une seule, le plomb fondu versé dans les mains, et c'est l'empereur qui l'ordonne [1]. Il serait par trop surprenant que l'auteur de *Marques*, par simple élimination, eût retrouvé précisément dans ces trois traits capitaux la forme originaire dont Chrétien s'était écarté.

Je pense donc que le conte de *Marques* nous donne une idée assez exacte du récit latin contenu dans le livre de Beauvais, récit où par conséquent l'amant s'appelait déjà Cligès [2] et était le neveu de l'empereur [3]. C'était une version assez altérée du thème de la feinte morte : dans toutes les autres (voir cependant quelques réserves faites plus loin), la simulation de la mort a pour but et pour résultat de permettre à l'amant d'emmener au loin la femme qu'il veut posséder ; ici cette ruse périlleuse paraît peu utile à des amants qui se possèdent déjà. En outre, l'histoire, telle qu'elle est dans *Marques*, est incomplète ; toutefois, les mots « ainsi la dame fut chez l'ami de Cligès *longtemps* » nous indiquent que les amants finirent par être découverts. C'était probablement leur châtiment qui faisait le dénouement du récit.

Une histoire analogue, où le mari n'était autre que Salomon, circulait en France au temps de Chrétien de Troies ; il la connaissait sous cette forme en même temps que sous celle où il s'agissait d'un empereur grec et de son neveu : les médecins de Salerne, quand on leur dit que Fénice n'a pas voulu se laisser voir par leurs confrères de Constantinople, soupçonnent qu'elle pourrait bien feindre la mort comme la femme de Salomon :

---

1. Chrétien a voulu (voir ci-dessus, p. 307, n. 2) montrer Alis rempli de confiance en sa femme, et il a imaginé l'intervention peu heureuse des médecins de Salerne, avec l'exagération des tortures que subit l'impératrice. Le stupéfiant (avec le rôle de Thessala) est probablement aussi de son invention (voir plus loin).

2. Il ne serait pourtant pas impossible que l'auteur de *Marques*, qui écrivait au XIIIe siècle, eût connu aussi le poème de Chrétien et lui eût emprunté le nom du héros. — On ne sait que faire de la première partie de ce nom bizarre, dont la terminaison en *ès* a seule un air grec.

3. On peut croire que c'est précisément cette circonstance qui a frappé Chrétien et lui a suggéré le rapprochement avec Tristan.

Lors lor sovint de Salemon,
Que sa fame tant le haï
Qu'en guise de mort le traï :
Espoir autel a ceste fait [1].

On a d'autres témoignages, à peu près contemporains, de la diffusion en France de cette légende de Salomon. Dans la chanson d'*Élie de Saint-Gilles*, Élie, repoussant les avances de la belle Rosamonde, lui dit brutalement :

Ne sui pas a aprendre !
Salemon si prist feme, dont sovent me ramenbre :
Quatre jors se fist morte en son palais meesme,
Que onques ne crola ne puing ne pié ne menbre [2] ;
Puis en fist uns vasaus toute sa consienche.
Par le foi que vos doi, fole cose est de feme !
Certes, com plus le garde, donques le pert on senpre (v. 1792 sq.).

D'autres mentions de Salomon comme mari trompé se trouvent dans le très ancien roman des *Sept Sages de Rome* (v. 426), dans *Amadas et Idoine* (v. 5877), et dans un poème anglo-normand du XIII^e^ siècle [3], mais elles sont fort vagues. Dans le *Blasme des femmes*, poème satirique du XIII^e^ siècle, il y a un trait plus précis [4].

N'est pas sage qui femme croit,
Morte ou vive, qui qu'ele soit ;
Car li sages rois Salemon,
Qui de sen out si grant renon
Que plus sages de lui ne fut
Fu par sa femme deceü [5].

---

1. Cela aurait dû les empêcher d'essayer sur Fénice précisément l'épreuve à laquelle la femme de Salomon avait si bien résisté.

2. Le trait du plomb fondu versé dans la main de la prétendue morte est omis ici ; mais il figurait certainement dans la source du poète.

3. *Bulletin de la Société des anciens textes français*, t. XIII, p. 98.

4. Voir *Romania*, t. IX, p. 436-7 [G. Paris, *La femme de Salomon*].

5. Ce passage a passé, abrégé, dans le livre de *Modus et Racio* (voir *Romania*, *l. c.*). — Dans le poème lombard des *Proverbia que dicuntur de natura*

Ces diverses allusions nous laissent ignorer quel était le dénouement de l'histoire. Il en est de même en ce qui concerne une version perdue où l'ancien conte sur Salomon était, comme dans *Cligès*, attribué à un autre personnage et placé dans un autre cadre de temps et de lieu. Nous ne la connaissons que par le résumé, malheureusement trop bref, qu'en a donné au XV^e^ siècle Martin Le Franc, dans le *Champion des Dames*. L'adversaire des femmes cite cet exemple avec d'autres en preuve du peu de confiance que mérite une femme :

Bien est vray, quant on luy complait,
Jusqu'a la mort voeult souztenir,
Voire aprez la mort, et le [1] fait
Pour sa luxure parfournir.
De ce or me fait souvenir
La femme du conte Raymon :
En memoire la doibs tenir ;
Parler n'en [2] orras en sermon.

Morte se fist, qu'on l'enterrast,
Adfin que cil que trop amoit
A la minuit la desterrast ;
Mais le conte Raymon avoit
Regret a elle, et ne pouoit
Croire que du tout fust outree,
Ains toudis en Dieu se fioit
Qu'elle seroit ravigoree.

Donc que fist ? Quant ne poux n'alaine
Y senti, et fust [3] plus certain

---

feminarum on trouve ces vers (*Zeitschrift für romanische Philologie*, t. IX, p. 299) : *En prima començaa Eva engand Adamo, Come fe a Salamon la muier sot un ramo.* Que veut dire « sous une branche » ? Aurait-on attribué à la femme de Salomon le tour cynique dont La Fontaine a fait le sujet de son *Poirier enchanté* ?

1. Les manuscrits ont *elle*.

2. Mss. *men* = *m'en* ; c'est une faute. Le sens est : « Elle n'avait rien d'une sainte. »

3. Mss. *fut* ; mais il faut *fust* : « et pour qu'il fût... ».

Que l'esperance y estoit vaine,
Plonc boullant lui mit en la main :
La morte ne le senty grain ;
Sy vescut elle aprez lonc jours
Et fist beaucoup de menu fain [1],
Il n'est mal que n'endure Amours.

Tant souffrit elle que pour morte
L'on la juge, et que le bon sire
En son enterrement dœul porte,
Offrande et chandelle de cire.
Ho ! la farse ! esse bien pour rire ?
Cele nuit propre l'emmena,
A gens de bien l'ay ouy dire,
Celluy pour lequel foursena [2].

Dans toutes ces variantes, il s'agit de simulation et non de breuvage, et telle était certainement la forme primitive du récit ; car il a pour objet de montrer l'étonnante force de volonté que peut déployer une femme pour contenter sa passion, et ce trait disparaît si la prétendue morte est sous l'empire d'un narcotique. Chrétien, étant donnée la transformation qu'il a fait subir à l'esprit du conte, a pu sans grand inconvénient ajouter le breuvage stupéfiant [3], mais dans les autres versions où ce motif a été introduit il gâte l'histoire ; il l'a cependant été, — et cela

1. Je n'ai pas rencontré ailleurs cette expression *faire du menu fain*, qui paraît ici simplement signifier « vivre ».

2. J'ai déjà imprimé ce passage, d'après le manuscrit B. N. fr. 12476, dans la *Romania* (t. XVI, p. 403) ; M. Piaget, qui prépare depuis longtemps une édition du *Champion des Dames*, a bien voulu m'informer que les autres manuscrits n'offrent pas de variantes notables. — Le nom de *Raymon* donné au mari, — qui n'est plus un roi, mais est devenu un simple comte, — ferait croire que la version qu'a résumée Martin Le Franc était provençale, ou du moins mettait la scène à la cour d'un seigneur du Midi ; mais je n'ai pas trouvé plus de trace de cette version au midi de la France qu'au nord.

3. On a vu, toutefois, que la confusion des deux motifs, la simulation et le breuvage, a rendu chez lui gauche et contradictoire la scène des épreuves (ci-dessus, p. 302).

se comprend, — plus d'une fois, et dans des formes très anciennes et très importantes [1].

En regard de ces versions françaises, la légende de la femme de Salomon se retrouve dans des versions slaves et allemandes étroitement apparentées, qui remontent certainement à un roman, sans doute à un poème, byzantin perdu [2]. Ce qui caractérise ce poème, — conservé en général plus fidèlement dans les dérivés slaves que dans les dérivés allemands, — c'est qu'il comprend une seconde partie : le mari (Salomon) [3] se met à la recherche de sa femme, est trahi par elle et livré au roi étranger qui l'avait enlevée ; mais il échappe à la mort qu'on

---

1. Ce motif du narcotique appartient à un autre cycle de récits, celui qui nous montre une jeune fille se faisant passer pour morte et enterrer afin d'échapper à un mariage odieux. On le trouve déjà dans le roman grec d'*Habrocomès et Anthia* (voir Rohde, *Der griechische Roman*, 2e éd., p. 415 ; seulement ici l'héroïne croit boire un poison mortel, et celui qu'elle aime n'est pas au courant), et il forme, avec le thème de *Pyrame et Thisbé*, un des éléments du conte de *Roméo et Juliette* (Masuccio, Luigi da Porta, Bandello). Il reparaît dans une série de chants populaires (voir le n° 96 des *English and Scottish Ballads* de Child et le commentaire du savant éditeur), dans plusieurs desquels s'est introduit le trait, emprunté à notre cycle, du plomb (ou de l'or) fondu dont on perce les mains de la prétendue morte.

2. Le conte qui a servi de base à la première partie de l'*Éracle* de Gautier d'Arras se retrouve de même dans des versions slaves et allemandes ; mais pour celui-là nous avons un poème grec (seulement, il est vrai, du XVe siècle), le *Ptocholéon*. Dans les deux cas, les versions slaves, — qui remontent à un intermédiaire bulgare perdu (voir *Archiv für slavische Philologie*, t. I, p. 109), — indiquent avec certitude un original grec. On trouvera toute la « littérature » du sujet, due surtout à M. Vesselofsky en Russie et à M. Vogt en Allemagne, dans l'excellente notice mise par Child en tête du n° 266 de ses *English and Scottish Ballads*.

3. Dans les *bylines* russes et dans les poèmes allemands, ce Salomon n'est pas le Salomon biblique, mais un roi chrétien régnant à Jérusalem. Cet accord rend probable qu'il en était déjà ainsi dans le poème byzantin ; toutefois dans les *bylines* russes elles-mêmes il y a de nombreuses traces de la forme primitive (ainsi Salomon est donné comme fils de David, il a pouvoir sur des génies ou êtres fantastiques, etc.) ; les contes populaires slaves attribuent formellement l'aventure au grand Salomon.

lui préparait et tire de la perfide épouse et de son complice une éclatante vengeance. Je donnerai une idée de ces deux groupes de versions.

I. *Versions slaves.* — Ce sont des *bylines*[1] russes ou des récits en prose provenant de *bylines*, un conte petit-russien, un conte serbe. Le conte petit-russien a seul conservé la forme première, où la femme fait simplement la morte ; dans les autres variantes, elle prend, — soit volontairement, soit à son insu, — un breuvage ou une herbe qui lui donne l'apparence de la mort. Salomon, qui a des doutes, fait verser de l'or fondu dans la main ou dans les mains[2] de la prétendue morte ; mais elle ne donne aucun signe de vie. Les émissaires de (Por) Pharaon la tirent du sépulcre et la conduisent chez leur maître. Plus tard, un émissaire envoyé par Salomon à sa recherche la reconnaît à sa main percée (ou à ses mains percées)[3]. Salomon, déguisé, se

---

1. On sait qu'on appelle ainsi les vieilles chansons épiques composées jadis dans la Russie méridionale et recueillies de nos jours dans la bouche des paysans de la Russie du nord.

2. Cette variante se retrouve dans les versions françaises : *Marques* a *es paumes*, Martin Le Franc *en la main*. Dans le conte petit-russien, cette épreuve est un peu modifiée : on perce d'un fer rouge les mains de la fausse morte ; dans le conte serbe, l'altération est plus grande encore : on lui coupe un doigt. Dans une variante russe tout cet épisode a même disparu : un magicien, envoyé par Kitovras, frère de Salomon, qui, par suite d'une confusion (ce Kitovras, dont le nom répond au grec Κένταυρος, n'est, en réalité, à sa place que comme représentant le démon Asmodée dans un autre conte sur Salomon dont je parlerai plus loin), a remplacé Pharaon, répand sur toute la cour de Salomon comme sur la reine un sommeil à la faveur duquel il l'enlève. Dans une autre variante, le changement est plus grand encore : le roi étranger fait enlever la femme de Salomon par des envoyés qui l'attirent sur un vaisseau (une trace de l'ancienne forme subsiste dans le fait qu'elle s'y endort). — Dans les chansons scandinaves dont il sera parlé plus loin, il subsiste un autre vestige de l'ancienne légende : *avant* la mort apparente (dont ici la femme n'est pas complice) le roi avait marqué la main de sa femme d'une croix d'or, qui lui sert plus tard à la reconnaître.

3. Il s'était équipé en colporteur et vendait surtout de beaux gants : c'est en les essayant que la reine, — comme il s'y attendait, — laisse voir ses mains percées.

présente à elle et se fait reconnaître : elle l'accueille bien [1], le fait cacher soit dans un coffre, soit dans une chambre, soit sous le seuil de la porte [2]; mais, quand elle le tient enfermé, elle le livre à son nouveau mari. Celui-ci, malgré les avertissements qu'elle lui donne, se laisse aller à s'entretenir avec son prisonnier. Il lui demande ce qu'il ferait de lui s'il l'avait eu en son pouvoir : Salomon répond qu'il le ferait pendre à un haut gibet, digne d'un roi, et qu'il lui permettrait, suivant l'usage de son pays, de sonner trois fois son cor avant de mourir. C'est le traitement que Pharaon accorde à son rival; mais Salomon avait aposté non loin de là trois armées, qui arrivent successivement aux trois appels du cor (la première est noire, la seconde blanche, la troisième rouge [3]) et le délivrent : Pharaon est pendu au gibet; la femme coupable est également mise à mort [4].

II. *Versions allemandes.* — Nous possédons sur ce sujet deux poèmes allemands du XIV[e] siècle : A (court poème en vers plats ajouté à une rédaction des dialogues de Salomon avec Morolf) et B (poème strophique beaucoup plus long). Ils remontent à un poème plus ancien. Salomon y est aidé, dans la recherche qu'il fait de sa femme, par le subtil Morolf [5]. Les incidents

---

1. Tel est le récit dans les contes serbe et petit-russien ; dans les *bylines*, la femme déclare tout de suite à Salomon qu'elle va le livrer à la mort.

2. Ce trait reparaît dans les versions romanes de la seconde partie dont il sera parlé plus loin. La femme infidèle se plaît à s'asseoir sur le coffre où elle tient le grand Salomon, et à l'insulter par des railleries obscènes ; parfois même, — et c'est là sans doute un trait ancien, — elle porte le cynisme jusqu'à se livrer sur le coffre aux plaisirs de l'amour avec son nouvel époux.

3. Ces armées successivement de trois couleurs sont une variante de l'ancien thème que j'ai eu l'occasion d'indiquer ci-dessus (p. 297). — Dans une variante, — qui paraît appuyée par des versions non slaves, — les guerriers qui secourent Salomon sont des êtres plus ou moins surnaturels.

4. Les récits russes ont passé dans des ballades scandinaves (suédoises, danoises, norvégiennes), mais assez altérés (cf. ci-dessus, p. 318, n. 2) : la femme est ici enlevée malgré elle, et, quand son mari la retrouve, elle le suit de bon gré.

5. Ce nom, qui se trouve dans les deux poèmes allemands, est une altéra-

ressemblent de près à ceux de la forme slave. La reine reçoit de (Fore) Pharaon une herbe qui l'endort et lui donne l'apparence de la mort. Morolf, soupçonnant la ruse, lui verse, mais en vain, de l'or fondu dans le creux de la main. Plus tard il parcourt le monde pour la retrouver, et la reconnaît à sa main percée [1]. Salomon vient la chercher, manque périr par sa trahison [2], et échappe à la mort comme dans la version slave [3], la femme perfide et son complice sont punis [4].

La deuxième partie du récit byzantin (slavo-allemand) se retrouve isolément, attribuée à divers personnages, dans plusieurs littératures européennes [5] : en France, dans le roman du *Bâtard de Bouillon*, branche d'un immense poème cyclique du XIV^e^ siècle sur les croisades [6] ; en Portugal, dans une curieuse légende remontant au moins au XIII^e^ siècle, dont on a diverses

---

tion du nom de Marcolf, héros de récits fort anciens qui le mettent en rapport avec Salomon. Dans B seulement, Morolf est le frère de Salomon, ce qui paraît un trait ancien (cf. Vogt, p. LV), mais il n'a pas pris par surcroît, comme Kitovras dans certaines *bylines*, le rôle de ravisseur.

1. On remarque dans B une évidente altération, — d'un caractère d'ailleurs bien populaire, — du motif, conservé en russe, dont j'ai parlé plus haut : Morolf remarque que la femme de Fore a toujours les mains gantées ; il trouve moyen de lui faire lever la main percée contre le soleil et voit un rayon passer à travers la paume. Cet incident est d'ailleurs ici inutile, Morolf connaissant déjà fort bien la reine.

2. Dans les poèmes allemands, comme dans les versions russes, la reine déclare dès l'abord à Salomon qu'elle va le livrer à son mari. Cette forme du récit paraît donc remonter à la source commune ; mais la forme des versions occidentales, où la reine feint d'accueillir son époux avec joie et le cache soi-disant pour le mettre en sûreté, est sans doute plus authentique.

3. Dans B, c'est une armée d'anges qui vient à son secours (cf. ci-dessous, p. 323, n. 1).

4. Encore ici, il y a certains traits qui rapprochent les poèmes allemands des *bylines*.

5. Sans parler du poème allemand de *Rother*, où le motif est très altéré.

6. Sur ce poème cyclique, voir *Journal des Savants*, 1893, p. 288 [art. de G. Paris sur la *Légende de Saladin*].

formes et dont le héros est le roi de Léon Ramiro II († 950) [1]; en Écosse, sous une forme très altérée, dans la ballade de John Thompson [2]. — Dans le *Salomon et Morolf* B, dans une légende polonaise et ailleurs, cette seconde partie s'est combinée avec un autre thème qu'on désigne souvent par le nom de « cycle de Raso » [3], où un mari, dont la femme a été enlevée, et qui l'a rejointe, est également trahi par elle et menacé de mort, et la tue ainsi que le ravisseur, toutefois dans d'autres conditions et sans l'épisode de l'exécution imminente et de l'appel du cor [4].

Ainsi le sujet du roman byzantin, qui est reproduit intégralement dans les versions slaves et allemandes, se présente dans d'autres littératures, surtout romanes, réduit tantôt à la première, tantôt à la seconde des deux parties dont il se compose. Cependant les deux parties du récit sont, dans ce roman, très ingénieusement liées par le trait de la main percée, qui, dans la première partie, sert à éprouver la force de volonté de la femme et. dans la seconde, sert à la faire reconnaître. Les versions slaves et allemandes s'accordent d'ailleurs à appeler le mari trompé, puis vengé, Salomon, comme le conte connu au XII[e] siècle par Chrétien et par l'auteur d'*Élie de Saint-Gilles*; il faut admettre que le récit byzantin contenait bien les deux parties et rapportait l'histoire à Salomon. Mais cela n'empêche pas que la seconde partie, qui touche de près, comme on l'a vu, au

---

1. Voir *Romania*, t. IX, p. 437. C'est M. Baist (*Zeitschrift für romanische Philologie*, t. V, p. 173) qui a identifié le roi Ramiro de la légende.

2. Child, *op. cit.*, n° 266.

3. Parce que l'histoire est racontée par Walter Map d'un certain Raso (voir sur ce cycle Liebrecht, *Zur Volkskunde*, p. 39).

4. A son tour le cycle de Raso touche de près à un conte indien, la *Femme ingrate*, où une femme que son mari a sauvée de la mort par un admirable dévouement (ou même ressuscitée en lui cédant la moitié de sa propre vie) le trahit, veut le faire périr et est punie (j'ai fait de ce conte et de ses variantes l'objet d'une étude qui paraîtra prochainement [*Die undankbare Gattin*, von G. Paris, *Zeitsch. des Vereins für Volkskunde in Berlin*, 1903]). Il serait impossible de suivre ici cet enchevêtrement, souvent inextricable, de récits apparentés par l'esprit qui leur a donné naissance.

cycle de Raso [1], ait pu exister indépendamment avant d'être soudée au conte de la feinte morte.

Le Salomon qui figure dans le récit est certainement le Salomon biblique [2]. Cela indique pour le conte byzantin une provenance juive, bien qu'on n'ait pas retrouvé ce thème dans la riche littérature légendaire groupée autour du fils de David [3]. Mais quelle est l'origine du conte juif lui-même ? M. Vesselofsky et M. Vogt s'accordent à la chercher dans la légende talmudique où l'on voit le démon Asmodée, fait prisonnier par Salomon [4], s'emparer de son anneau, doué, comme on sait, de vertus extraordinaires, prendre ainsi la forme de Salomon et régner à sa place jusqu'à ce que celui-ci rentre en possession de

---

1. Sans vouloir entrer dans l'étude de ce cycle, je ferai remarquer qu'une histoire assez semblable est racontée d'une femme de Milet, qui, enlevée par un Gaulois et rejointe par son mari qui vient la racheter, l'accueille bien, mais conseille au Gaulois de le tuer et de garder son or ; sur quoi le Gaulois, indigné, l'immole elle-même et dit la vérité au mari. Ce conte, conservé par Parthénios de Nicée (*Erotici Scriptores*, éd. Hercher, t. I, p. 10-12 ; Cougny, *Extraits des auteurs grecs concernant la géographie et l'histoire des Gaules*, t. II, p. 502 et suiv.), a été mis en vers par Ronsard (voir *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. I, p. 185). — Je note ici en passant qu'une forme très particulière du thème de Raso vient d'être mise au jour, — dans une rédaction latine du XIIe siècle, — par M. A. Schönbach [*Die Geschichte des Rudolf von Schlüsselberg*] : je dirai prochainement aux lecteurs du *Journal des Savants* un mot de cette intéressante publication [*J. des S.*, 1903, p. 122.]

2. Le nom de *Pharaon* l'indique assez. Chrétien, *Élie de Saint-Gilles*, les *Sept Sages*, le *Blasme des Femmes* attribuent évidemment l'histoire au grand Salomon.

3. M. Burdach (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, t. CVIII, p. 131) se demande si l'origine de notre légende ne serait pas dans une corne à boire que l'on montrait dès le IVe siècle à Jérusalem, à côté de l'anneau de Salomon : on la donnait, il est vrai, pour la corne qui avait contenu le baume avec lequel on sacrait les rois de Jérusalem ; mais on aurait pu en faire un cor ayant appartenu à Salomon et tirer de là la seconde partie de la légende. C'est fort peu probable.

4. Cette légende de la capture d'Asmodée par Salomon a passé de bonne heure en Occident, où Asmodée a été remplacé par Merlin. Elle existe indépendamment de la suite dont il va être parlé.

son anneau [1]. Mais le lien entre les deux histoires est très peu assuré : il est vrai que dans certaines *bylines* russes le rôle du ravisseur a été dévolu à Kitovras, lequel n'est autre qu'Asmodée, et que dans la deuxième partie du *Salomon et Morolf* B l'anneau de Salomon joue un certain rôle (d'ailleurs très effacé). Mais le nom de Kitovras donné au ravisseur est dû à une confusion propre à une des versions slaves, et l'anneau de Salomon était si célèbre qu'il est naturel qu'on l'ait introduit dans une histoire qui se rapportait à lui [2]. Je ne vois, pour ma part, aucun rapport entre les deux contes [3], dont l'un, — celui de la dépossession de Salomon par un sosie, — est sans doute d'origine indienne [4], tandis que pour l'autre on n'a pas trouvé, que je sache, de pendant dans l'Inde [5].

Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'histoire de la feinte

---

1. Voir sur cette légende R. Köhler, *Kleinere Schriften*, t. III, p. 585 (avec les compléments de M. Bolte). Elle a passé chez les Slaves et en Occident sous des formes très diverses et a fourni le sujet d'un beau poème de Longfellow. Elle paraît avoir pénétré, d'une façon indépendante, dans l'épopée française (voir G. Paris, *La légende de Pépin le Bref* [ci-dessus, pp. 198-9]).

2. Les poèmes allemands ont beau faire de leur Salomon un roi chrétien, ils n'y reconnaissent pas moins le fameux roi juif (cf. ci-dessus, p. 317, n. 3).

3. Dans certaines versions de notre conte, on voit Salomon errer par le monde (à la recherche de sa femme), vêtu en mendiant (plus ordinairement en pèlerin), ce qu'il fait aussi dans le conte de *Salomon et Asmodée*; mais dans notre conte ce n'est qu'un déguisement, tandis que dans l'autre le roi d'Israël est réellement réduit à la misère.

4. Je crois, en effet, avec Benfey et MM. Vesselofsky et Varnhagen, et malgré l'opinion contraire de R. Köhler et de M. Israël Lévi, que la légende talmudique est une transformation du conte indien où un traître fait échanger leurs corps à son âme et à celle d'un roi pour s'emparer du trône et de la femme de celui-ci. Ce conte, né dans un pays où on croyait à la possibilité de ces sortes d'échanges, a été modifié en passant dans un pays où la croyance à la métempsycose était inconnue ; ce pays doit avoir été (d'abord) la Perse, comme l'indique le nom d'Asmodée (*Achmai Deva*).

5. J'entends la première partie, l'histoire de la fausse morte ; car la seconde (la recherche de la femme par le mari), comme je l'ai indiqué plus haut, a des relations avec des récits répandus dans l'Inde.

morte est un des nombreux contes qu'on a inventés, un peu partout, pour illustrer la malice des femmes, et que de bonne heure il a été rapporté, dans la tradition juive, au roi Salomon, pour montrer comment le plus sage des hommes avait lui-même été dupe d'une femme [1]. Ce conte pénétra à Constantinople et y fut traité de deux façons différentes. Dans un roman dont le fond nous a été conservé par des imitations slaves et allemandes, et qui conservait le nom de Salomon, on le compléta en faisant prendre au mari trompé une éclatante revanche, dont la forme paraît empruntée à une autre histoire touchant de près au cycle de Raso, et que l'on retrouve à l'état isolé dans le *Bâtard de Bouillon*, la légende portugaise de Ramiro et la ballade écossaise. Quant à l'histoire de la feinte morte, nous la retrouvons en Occident, rapportée à la femme de Salomon, dans les nombreuses allusions que j'ai citées, et, dépouillée de tout rapport avec Salomon, dans le conte connu par Martin Le Franc. Une variante particulière remplaçait Salomon par un empereur grec et faisait du séducteur le neveu de cet empereur : il enlevait l'impératrice, à l'aide du stratagème connu, non pour l'emmener dans son pays, mais pour la garder dans un asile secret, et les amants, finalement découverts, étaient punis. C'est sous cette forme qu'un clerc de Beauvais, au XII[e] siècle, entendit raconter l'histoire, dont il fit un résumé latin. Chrétien de Troies, quand il lut ce résumé, connaissait déjà l'histoire dans la forme où elle était attribuée à Salomon, et il ne put s'empêcher de remarquer la ressemblance des deux contes [2]. C'est le conte de Beauvais qu'il choisit pour le développer : le fait que l'amant de l'impératrice y était le neveu de l'empereur lui permettait de donner à *Tristan* un pendant exact. Il ajouta l'histoire des parents de Cligès, non seulement pour donner à

1. On sait que la même idée a fait attribuer des mésaventures analogues à Hippocrate, à Aristote, à Virgile, regardés comme les sages par excellence. Les infortunes conjugales de Constantin, au contraire, semblent ne s'être attachées à lui que fortuitement ; elles remontent à un conte indien qui est devenu l'histoire-cadre des *Mille et une Nuits*.

2. On peut croire aussi que Chrétien n'a eu connaissance de l'histoire de la femme de Salomon que quand il avait commencé à écrire son roman.

son roman les dimensions voulues, avoir un prétexte à une série de subtils monologues d'amour et rattacher extérieurement son récit à la cour d'Arthur, alors dans toute sa vogue littéraire, mais pour amener l'usurpation d'Alis et par suite son engagement de ne pas se marier [1]. Il ajouta encore les exploits de Cligès en Allemagne, son voyage aventureux en Bretagne (nouveau point de contact avec la Table Ronde), où il mit en œuvre un lieu commun d'origine mythique devenu traditionnel : il donnait ainsi à Cligès ce prestige chevaleresque dont ne pouvait se passer un héros de roman. Mais sa grande innovation fut la transformation qu'il fit subir à l'esprit du conte ; il y introduisit une conception raffinée de l'amour (illégitime), qu'il opposa à la conception plus naïve de *Tristan* [2] : c'est par une délicatesse inconnue à Iseut aussi bien qu'à l'héroïne du vieux conte judéo-byzantin que Fénice recourt au stratagème qui lui permettra d'être exclusivement à son amant (déjà le breuvage composé par Thessala, imité sans doute du charme employé par Orable dans les *Enfances Guillaume*, l'avait préservée des

---

1. Ainsi ce préambule n'est pas aussi inutile qu'il semble l'être au premier abord, et le lien entre les deux parties du roman n'est pas aussi purement extérieur que je l'ai dit ci-dessus.

2. Je saisis l'occasion de signaler ici un très intéressant article de M. F.-M. Warren sur les romans d'aventure publié dans les *Modern Language Notes* de Baltimore (t. XIII, 1898, p. 339-351) ; l'auteur y rapproche *Amadas et Idoine* (où Tristan est cité quatre fois) de *Cligès* : Idoine, comme Fénice, trouve un moyen (ici plus compliqué, bien que sans magie) de ne pas appartenir au mari qu'elle a épousé malgré elle ; elle se refuse à son amant tant qu'elle n'est pas séparée de son mari (et même divorcée) ; enfin (mais dans de tout autres conditions), Idoine, comme Fénice, passe pour morte et revient à la vie. M. Warren, qui a très bien apprécié le caractère de *Cligès* (quoiqu'il aille trop loin en disant que ce roman n'a pu être inspiré par Marie de Champagne), conclut ainsi : « Il semble que la littérature française du XII^e^ siècle contenait une trilogie sur le thème de l'amour d'une femme mariée : dans *Tristan*, l'amour n'est contraint ni par la moralité personnelle ni par le souci de l'opinion publique ; dans *Cligès*, il est tenu compte de l'une et de l'autre (mais de la seconde beaucoup plus que de la première) ; dans *Amadas*, le problème est résolu dans l'intérêt commun et d'accord avec les devoirs des trois personnages qui y sont impliqués. »

caresses de son époux [1]) ; pour justifier, d'ailleurs, la conduite des amants, Alis dut avoir épousé Fénice contrairement à sa promesse et aux droits de Cligès (idée dont Chrétien trouvait le germe dans le *Tristan* de Thomas [2]). Le poète champenois a ainsi composé une œuvre très intéressante, — bien qu'elle présente plus d'une maladresse et d'une incohérence, — qui, malgré la provenance très diverse et, en partie, très ancienne des éléments dont elle est formée, est essentiellement de son temps et de son pays, médiévale et française, par l'esprit qui y règne comme par l'exécution et le style, et qui a transformé en un panégyrique de l'amour libre, placé hardiment au-dessus de tous les devoirs religieux et de toutes les conventions sociales, un conte originairement inventé pour présenter sous les plus noires couleurs la ruse et l'indomptable ténacité que savent déployer les femmes pour satisfaire leurs passions les moins excusables [3].

[*Journal des Savants*, février, juin, juillet, août et décembre 1902, pp. 57-69, 289-309, 345-357, 438-458, 641-656.]

---

1. C'est sans doute cette première intervention de Thessala qui a amené l'introduction du second *boivre* composé par elle, qui donne à Fénice l'insensibilité. Nous avons vu que cette donnée se trouvait d'ailleurs dans un autre conte, où Chrétien a pu la prendre, et d'où elle avait déjà passé à diverses formes de l'histoire de la feinte morte.

2. Voir Foerster, p. XXXI. Au reste, dans *Tristan*, on comprend très bien que les hommes de Marc, jaloux de Tristan, poussent Marc à se marier malgré sa promesse et que Tristan ne s'y oppose pas ; dans *Cligès*, on ne voit pas pourquoi les barons grecs poussent Alis à violer son engagement, et pourquoi Cligès le laisse faire sans protester. — Je prends cette occasion pour signaler encore un rapprochement avec le *Tristan* de Thomas : quand Tristan part pour l'Ermenie, Marc lui donne des armes, et lui offre de choisir entre ses chevaux, exactement ce que fait Alis avec Cligès quand celui-ci part pour la Bretagne (ci-dessus, p. 307, n. 3).

3. Mon savant ami et confrère Ad. Mussafia vient d'imprimer dans les *Comptes rendus des séances de l'Académie de Vienne* un très intéressant article sur *Cligès*. Il fait au texte, — qu'il avait déjà une première fois contribué à améliorer, — plusieurs corrections dont quelques-unes coïncident avec les miennes, dont d'autres en diffèrent (et sont sans doute préférables), dont

d'autres portent sur d'autres passages, et il les accompagne d'un précieux commentaire. — M. Mussafia est, à propos de Chrétien, plus royaliste que le roi : il justifie le poète, — contre M. Foerster ! — d'avoir écarté Cligès du secret du breuvage donné à Fénice et d'avoir représenté les médecins de Salerne comme si maladroits en même temps que si féroces (il voit dans ce morceau une satire, poussée au grotesque, contre les médecins). Il reconnaît pourtant qu'il y a une certaine incohérence dans le récit des tortures de Fénice : il l'attribue à ce que Chrétien a de son chef, — en vue d'un effet poétique qui se produit lorsque Fénice reprend possession d'elle-même, — donné au narcotique qui paralyse le mouvement et endort la sensibilité cette vertu particulière de laisser la perception et la conscience intactes ; je crois plutôt, comme je l'ai dit ci-dessus, que dans le récit de Chrétien sont mêlées deux conceptions au sujet de la mort apparente de Fénice : celle de la simulation, qu'il trouvait dans sa source, et celle du narcotique, qu'il avait introduite.

SUR « AMADAS ET IDOINE ».

On sait que le roman d'*Amadas et Idoine* est l'objet de nombreuses allusions dans la poésie anglaise du XIV^e^ siècle [1], et qu'il y a tout lieu de croire qu'il en a existé une version anglaise aujourd'hui perdue. Le poème français lui-même est cité dans le *Donnei des amanz* [2], œuvre écrite en Angleterre à la fin du XII^e^ ou au commencement du XIII^e^ siècle [3]. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait existé des manuscrits anglo-normands de ce poème. Gui de Beauchamp, comte de Warwick, dans son testament, souvent publié, daté de 1361, mentionne entre autres « un volum del romaunce de Ama[da]se e de Idoine », qui avait bien probablement été écrit en Angleterre.

C'est aussi en Angleterre qu'avait été exécuté le manuscrit d'*Amadas* dont deux fragments, retrouvés dans la reliure d'un livre appartenant à la bibliothèque de Göttingen, ont été imprimés, il y a quelques années, par M. H. Andresen [4]. L'écriture et les formes du langage, que l'éditeur a soigneusement relevées, ne laissent aucun doute sur ce point ; mais l'examen comparatif des deux fragments de Göttingen avec les passages corres-

---

1. Hippeau, en tête de son édition, a cité celles d'*Emare* et de Gower ; il faut y ajouter celle du *Cursor Mundi* (éd. Morriss, v. 20), que Warton avait déjà relevée (éd. de 1824, t. I, p. 127). M. W. P. Ker veut bien m'en signaler une autre, qui se trouve dans *Sir Degrevant* (p.p. Halliwell, *Thornton Romances*, st. XCIII) : il s'agit d'un lit sur la courtine duquel est représentée en broderie toute l'histoire d'Ydoine et Amadas.

2. *Romania*, t. XXV, pp. 507 et 535.

3. M. Gröber (*Zeitschr. f. rom. Philol.*, XXI, 575) ne veut pas que le *Donnei* soit antérieur au deuxième quart du XIII^e^ siècle ; mais ses raisons ne me paraissent pas décisives.

4. *Zeitschr. f. rom. Philol.*, XIII, 85-98.

pondants de l'unique manuscrit connu d'ailleurs [1] du poème français [2], manuscrit exécuté à Arras en 1288 [3], amène à une constatation beaucoup plus intéressante. Le texte des deux manuscrits est généralement assez semblable ; mais ils offrent quelques divergences graves. Or la plupart de ces divergences consistent en ce que le ms. de Göttingen (G) présente des formes, non de graphie, mais de langue, — c'est-à-dire intimement liées à la mesure ou à la rime, — anglo-normandes, tandis que le ms. de Paris (P) donne à la place des formes françaises. M. Andresen a bien remarqué ce fait, mais il n'en a pas tiré la conséquence : il se borne à remarquer que « le texte [des fragments] diffère souvent notablement de celui d'Hippeau et parfois à son avantage ». Je vais mettre en regard les passages en question dans G et P, en les groupant d'après les traits critiques qui se montrent, dans chacun d'eux. Je rectifie le texte d'Hippeau d'après la collation donnée par M. Andresen ; dans G j'introduis aussi les corrections qu'il a faites [4].

1. On sait que l'élision d'un *e* féminin en hiatus dans l'intérieur des mots, devenue générale en français, s'est produite beaucoup plus tôt en Angleterre que sur le continent. De là la différence du quatrième vers dans ce passage :

G, II, 99-103.	P, 1882-86.
Qu'anc de rens esperance n'urent	En esperance adonques furent

1. M. W. Förster a annoncé une nouvelle édition d'*Amadas* « d'après deux mss. »; il a bien voulu me faire savoir que le second est « un fragment très considérable, et qui appartient à une rédaction assez librement traitée ».

2. C'est d'après ce manuscrit que C. Hippeau a imprimé le roman (Paris, Aubry, 1863).

3. La plus grande partie de ce ms. a été écrite par Jean Mados, neveu d'Adam de la Halle ; mais P. Paris a déjà constaté (*Manuscrits françois*, III, 221) qu'*Amadas* est copié par un autre scribe. Il jugeait ce scribe Anglais ou Normand ; mais M. P. Meyer, si compétent en pareille matière, m'assure que l'écriture n'est pas anglaise (ce qui serait en effet bien surprenant) ; le copiste, d'après les formes grammaticales qu'il emploie, devait être artésien comme Jean Mados et Perrot de Nesle (l'auteur des sommaires en vers).

4. Je modifie quelque peu la ponctuation dans les deux textes ; j'emploie aussi à ma convenance les signes diacritiques.

Fors de repairer a laesce	De repairier a grant leece
E a grant joie senz tristesce	Et a grant houneur sanz tristrece
En leur païs a envaisure,	O leur signeur en leur païs
Ne fust ceste forte aventure.	A leur parens, a leur amis.

2. L'anglo-normand dès le XII^e^ siècle confond *ié* avec *é*, ce que ne fait pas le français de France, surtout celui du nord. La différence apparaît dans deux passages :

G, II, 1-3.	P, 1791-3.
...A Nuvers, la riche cité. »	...A Nevers, la rice cité. »
Amadas l'ot mut deshaité ;	Amadas l'ot, si a troublé
Li quer li eschaufe d'ardur.	Le cuer et escaufé d'ardeur.
G, II, 122-24.	P, 1905-8.
Mès nul meillur cunsail ne sevent.	Angoisseus en sont et dolent.
Quel talant qu'ait, atant le levent	Puis l'ont monté isnelement
Sur un suef amblant destrer.	Sus un souef amblant destrier.

Cité et *deshait*[*i*]*é*, *sevent* et *l*[*i*]*event*, pouvaient rimer en Angleterre, mais non en France.

3. La cause de divergence de beaucoup la plus fréquente est la déclinaison. Dès le XII^e^ siècle beaucoup d'écrivains anglo-normands emploient, comme le francais moderne, l'accusatif avec la fonction du nominatif. Cette particularité apparaît à la rime dans plusieurs passages des fragments de Göttingen : elle ne se retrouve pas aux endroits correspondants du ms. de Paris, soit que les vers où elle se présente y manquent, soit qu'ils aient une autre forme. Je n'ai pas compté moins de quinze cas [1] de ce genre, que je relève en en formant certains groupes.

a. Accusatif sing. de la 1^re^ déclinaison pour nominatif :

G, I, 47-8.	P, 1155-6.
Vus savez ben que duz baiser	Vous savés bien que dou baisier
A cel puint at mut grant mester.	A icel point eut grant mestier.

1. J'en omets quatre où la forme de G peut se défendre comme étant celle du vocatif (II, 108), ou du nominatif pluriel (II, 114, 131), ou du neutre (II, 118).

G, I, 67-72.

De l'un fu li autre s'esprent,
Si s'ajustent naturelment ;
Alumé sunt de tel chalur
Et de tel fu que ja mais jur
Qu'aient a vivre n'ert estaint,
Tant cum la vie el cors lur maint.

G, I, 88-90.

Et dit suef et bellement :
« Deus ! cum ai grant [torment] eüt [1] ! »
Kar uncore ert tut esperdut.

G, II, 1-3.

...A Nuvers la riche cité. »
Amadas l'ot mut deshaité ;
Li quer li eschaufe d'ardur.

G, II, 15-16.

Deus ! cum ains fut curtais e sage !
Or est desvé od la grant rage.

G, II, 23-4.

En l'espaude as denz l'aert,
Que l'os remaint tut descuvert.

G, II, 35-6.

Kar dur li semble le deduit :
De lui s'estor et si s'enfuit.

G, II, 49-50.

Al bois s'en vait cum esragé.
Deus ! cum si home sunt iré !

G, II, 59-62.

Haitez sunt mut que il l'unt pris,
Mais mort sunt et maltalantis
De ce que il est forsené :
En plurant l'unt araisuné.

G, II, 69-72.

Quant a lui parolent resun,
Et il cum estapé bricun
Respund, cum cil qui ad perdu
Sun cors et est del sens issu,

P, 1175-80.

Dou fu d'amor l'uns l'autre esprent,
Si s'ajoustent naturaument
Par si fine loial amour
Et de tel fu que ja mais jour
C'aient a vivre n'estaindra,
Tant com cascuns vivans sera.

P, 1196-99.

Et dist souef et belement,
Con cil qui est tous esperdus :
« Dix ! cil grand max dont m'est venus ? »

P, 1791-3.

...A Nevers la rice cité. »
Amadas l'ot, si a troublé
Le cuer et escaufé d'ardeur [2].

P, *manquent.*

P, 1811-12.

En l'espaulle as denz l'aert.
Que l'os li a tout descouvert.

P, 1823-4.

Qu'il n'aime pas itel deduit :
De lui s'estort et si s'enfuit.

P, 1837-8.

Et si s'enfuit com esragiés ;
Envers le bos s'est adrechiés.

P, 1847-50.

Liet sont de ce que il l'ont pris,
Et angousseus, ce m'est avis,
De ce qu'il est si esragiés :
Cascuns en est fourment iriés.

P, 1897-8.

Quant on parole a lui de bien,
Et il respont toute autre rien.

manque
manque

---

1. M. Andresen comble un peu autrement la lacune.
2. Ce même passage a été cité plus haut à propos de la rime de *ié* avec *é*.

b. Accusatif de la déclinaison à accent mobile pour nominatif :

G, I, 85-7.	P, 1193-5.
...Revent de pamisuns l'emfant.	...Que il revint de pasmisons.
A mut grant paine en suspirant	Un souspir jete ki fu lons ;
Ovre les uilz pitusement.	Les eulz oevre piteusement.

Un autre exemple, avec le mot *bricun*, a été donné à l'instant.

c. Accusatif pluriel pour nominatif :

L'exemple, avec *maltalentis* pour *maltalentif*, a été donné ci-dessus.

Ce n'est pas seulement la rime, c'est la mesure qui permet parfois de constater les infractions du texte anglo-normand à la déclinaison, correcte dans le texte artésien. En voici deux exemples.

G, II, 85-8.	P, 1869-72.
Kis veïst si plurer et plaindre	Qui les oïst plourer et plaindre
Dire poüst qu'unc n'oï graindre	Dire peüst ainc n'oï graindre
Ploureïs ne dol [1] de nul home,	Ploureïç ne duel faire d'oume
Sulunc ço que li livre asume.	Que li sien font, ce est la soume.
G, II, 143-6.	P, 1926-9.
Et [2] mandent tute la verur	Et si li mandent la doleur
De l'aventure doleruse	*manque*
Dunt maint hume et femme doluse.	*manque*
manque	Tout si com elle est avenue.
Tres que la novele est seüe [3].....	Quant la nouvelle a entendue.....

Il est clair que dans la plupart de ces cas, sinon dans tous, nous avons affaire, non à des négligences de copiste, mais à

---

1. Le ms. a *Plourer ne dol* ; M. Andresen corrige *dol* en *dolur* ; mais P indique la bonne correction.

2. Ms. *En* ; M. Andresen imprime *E'n* qui est inadmissible, et propose de corriger, d'après P, *Et si li mandent la verur*, mais cela paraît inutile.

3. Le fragment s'arrête là, en sorte que le rapport exact des deux textes n'est pas visible.

des changements voulus et pratiqués avec intention. De quel côté est le texte original ? Il n'est guère possible d'en douter. Les formes continentales n'avaient rien qui pût choquer un Anglo-Normand du commencement du XIII[e] siècle : il les admettait, soit pour la phonétique, soit pour la morphologie, à côté de celles qui lui étaient propres ; il n'aurait pas eu l'idée de changer les rimes en *é* : *ié* pour en faire des rimes en *é* : *é*, ou de détruire avec acharnement la déclinaison à deux cas[1]. Au contraire les formes anglo-normandes, l'élision de l'*e* en hiatus, la réduction de *ié* à *é*, l'emploi de l'accusatif pour le nominatif, choquaient un Français du continent et l'engageaient, s'il voulait faire goûter à ses compatriotes un poème écrit en Angleterre qui présentât ces particularités et d'autres analogues[2], à les faire disparaître par un travail attentif, qui devait souvent aller jusqu'à refaire complètement ou à supprimer certains passages. C'est un travail de ce genre dont nous avons le résultat dans le ms. P. d'*Amadas*[3], et il résulte de là avec certitude que

---

1. Il est vrai qu'on a des transcriptions anglo-normandes de poèmes continentaux dans lesquelles les formes originales sont souvent remplacées, même à la rime, par des formes insulaires ; mais il est aisé de voir que ce sont des copies faites avec une grande négligence, et pour lesquelles il faut parfois admettre l'intermédiaire d'une transmission orale. Au contraire le manuscrit d'où proviennent nos fragments est évidemment très voisin de l'original et est l'œuvre d'un scribe attentif : les altérations, de quelque côté qu'elles proviennent, ont été faites volontairement.

2. Un tel poème pouvait très bien ne pas les présenter. Des Anglais de race écrivaient le plus pur français ; on n'a relevé par exemple aucun trait anglo-normand dans l'*Ipomedon* de Huon de Rotelande.

3. Ce travail serait intéressant à étudier de près ; il est en général fait avec beaucoup de soin ; toutefois le reviseur a laissé passer quelques endroits qui auraient dû appeler des corrections ; ainsi v. 1136 (G, I, 30) il garde la rime de *sorcuidee* avec *desvee*, tandis qu'il faudrait *sorcuidiee* (Wace, il est vrai, a *cuider*.) On trouve des traces semblables, mais très légères, d'anglo-normannisme dans le reste du poème, pour lequel l'élément de comparaison nous fait défaut (cf. Andresen, p. 86, n. 1, où il faut cependant supprimer l'exemple du v. 286, mal imprimé par Hippeau.) — La leçon refaite pour les besoins de la rime ou de la mesure est naturellement souvent inférieure à la leçon originale : cela est sensible notamment aux vers 1155-6, 1196-99,

le poème original a été composé en Angleterre [1]. Ainsi la littérature anglo-normande, qui, dans le genre auquel appartient *Amadas*, possédait déjà, à notre connaissance, le *Tristan* de Thomas [2], le roman encore inédit de *Waldef*, *Gui de Warwick*, et les deux remarquables ouvrages de Huon de Rotelande, *Ipomedon* et *Protesilaus*, peut également revendiquer *Amadas et Idoine*. Cela fera plaisir, je l'espère, au fondateur de l'*Early English Text Society*, et le consolera un peu de la perte probable d'une traduction anglaise de ce poème.

L'acquisition est loin en effet d'être sans valeur : le roman d'*Amadas* est une œuvre du XII[e] siècle [3] originale et intéressante par bien des côtés ; il a notamment l'honneur d'avoir introduit dans la poésie, à peu près en même temps que Chrétien de Troies [4], le motif de la folie où tombe le héros sous l'empire

---

1837-8, 1847-50 (avec la cheville *ce m'est avis*), 1869-72 (*ce est la soume*) ; notez aussi les omissions. Il faut cependant reconnaître que le remanieur a généralement accompli sa tâche avec habileté.

1. Si les allusions anglo-normandes ou anglaises se réfèrent naturellement au poème anglo-normand ou à sa version anglaise, le remaniement artésien a joui aussi d'un certain succès. On doit sans doute y rapporter les deux allusions de *Gautier d'Aupais* (éd. Michel, p. 4 et p. 7, où il faut lire *Ydoine* au lieu de *preudomme*) et la traduction néerlandaise perdue (voyez J. te Winkel, *Geschiedenis der nederl. Letterkunde*, Haarlem, 1887, I, 208).

2. L'auteur d'*Amadas*, qui nomme plusieurs fois Tristan et Iseut, les connaissait sans doute par le poème de Thomas : son prologue paraît imité du délicieux épilogue du *Tristan*.

3. M. Gröber ne veut pas reculer *Amadas* au delà du premier quart du XIII[e] siècle ; mais la citation du *Donnei des Amanz* et la date du ms. de Göttingen parlent contre cette opinion. Le savant auteur a commis une inadvertance assez singulière en écrivant (*Grundriss der roman. Philol.*, II, 1, 531) : « In Berol's *Tristan*, S. 65-66, erscheinen zwar Amadas und Idoine schon selbst als ein Liebespaar, mit dem exemplifiziert werden kann » ; ce n'est pas dans le *Tristan* de Béroul : c'est dans le *Donnei des Amanz*, cité par Fr. Michel à la p. LXV du t. I de son édition des fragments de *Tristan*, que sont allégués Amadas et Idoine ; M. Gröber, qui le sait parfaitement, a fait ici une confusion dans ses notes.

4. Il n'est pas probable que notre poète l'ait emprunté à Chrétien, car il

d'un chagrin d'amour, motif qui a, comme on sait, fait une brillante fortune, puisque des romans en prose de la Table Ronde, qui l'avaient emprunté au *Chevalier au lion* et peut-être aussi à notre poème, il a passé à l'*Orlando furioso*, dont il est devenu le motif dominant [1].

Le remaniement continental d'une œuvre poétique anglo-normande n'est pas un fait isolé, bien qu'il n'ait pas jusqu'à présent été souvent constaté. On possède une copie faite en Picardie du *Saint Brendan* de Beneeit composé en 1125 pour la reine d'Angleterre Aélis, dans laquelle on s'est surtout attaché à faire disparaître une particularité de la versification de l'auteur [2]. Mais le parallèle le plus frappant nous est offert par la *Vie de sainte Catherine*, écrite en Angleterre au XII^e^ siècle par la sœur Clémence de Barking [3], et dont il existe une rédaction française où les traits anglo-normands de l'original ont été effacés avec autant de soin et par les mêmes procédés que l'ont été ceux d'*Amadas et Idoine* dans notre copie artésienne [4]. Il serait intéressant de retrouver d'autres cas semblables et de prouver ainsi que, si la littérature anglo-normande a largement subi, comme il était naturel, l'influence de la litté-

---

ne paraît pas connaître ce poète : il cite de nombreux romans, parmi lesquels ne figure aucun de ceux de Chrétien.

1. Voyez l'énumération des sources de l'Arioste pour la folie de Roland dans le beau livre de M. P. Rajna, *Le Fonti dell Orlando furioso*, p. 342 ss., où d'ailleurs il n'est pas fait mention de notre poème. C'est à tort qu'on a supposé qu'il pouvait y avoir un lien entre *Amadas* et *Amadis*, où le héros, d'ailleurs, ne devient pas fou à proprement parler.

2. Imprimée par M. Auracher dans le t. II de la *Zeitschrift für romanische Philologie*, pp 438-458.

3. Clémence elle-même nous apprend qu'elle s'est bornée à « amender » une vie plus ancienne, sans doute également anglo-normande.

4. M. U. Jarník a imprimé le poème de Clémence et le remaniement l'un en face de l'autre, en les accompagnant d'un commentaire très étendu, malheureusement écrit en tchèque : *Dvě Verse starofrancouzké legendy o sv. Kateřině* (Prague, 1894).

rature française du continent, elle l'a parfois influencée à son tour [1].

[*An english miscellany presented to Dr Furnivall* ; 1901, pp. 386-392.]

---

1. Je ne touche pas ici la question bien plus importante de savoir si des poèmes anglo-normands n'ont pas servi de sources à des poèmes français, question très discutée, comme on sait, à propos des romans de la Table Ronde (M. Förster lui-même, l'adversaire déclaré de « l'hypothèse anglo-normande », l'accorde pour le cycle de Tristan). Le fait ne paraît pas douteux pour un roman d'un autre groupe, *Pontus et Sidoine*, roman en prose du XIVe siècle, qui remonte au poème anglo-normand de *Horn*, probablement à travers un poème français perdu (voyez *Romania*, XXVI, 468). Il semble de même assuré, grâce aux belles études de M. Stimming (il faut cependant attendre qu'il nous les ait communiquées en entier), que les versions continentales de *Boyon de Hamtone* aient toutes pour source première un poème anglo-normand.

LE ROMAN DE RENARD

Les Sources du Roman de Renard, par Léopold Sudre, professeur au collège Stanislas. Paris, E. Bouillon, 1893, in-8°, VIII-354 pages.

Avant d'entrer dans l'examen des questions que soulève ce livre et d'essayer, avec l'aide qu'il nous apporte, d'esquisser l'intéressant chapitre d'histoire littéraire auquel il est consacré, il est juste de dire un mot du mérite de l'auteur, de la façon dont il a conçu et exécuté son travail, de ce qui en constitue l'originalité et la valeur durable. J'ai eu le plaisir de guider à l'École des hautes études les premiers pas de M. Léopold Sudre dans la voie attrayante, mais pénible et souvent incertaine ou semée d'obstacles, où il s'engageait vaillamment; j'ai suivi pendant plusieurs années ses efforts persévérants; je l'ai vu surmonter l'une après l'autre les difficultés qui renaissaient sans cesse devant lui, affermir son plan, mûrir ses idées, arriver enfin à la pleine possession de son sujet et mener à son achèvement le petit monument dont il avait, avec une industrie patiente, établi les fondations et construit les étages successifs. Sur ce monument terminé, il a voulu inscrire mon nom à côté du sien, et il m'a fait par là grand honneur : ce témoignage me permet, en effet, de croire que, si M. Sudre ne doit qu'à lui-même ses remarquables qualités de savant et d'écrivain, son érudition peu commune, son excellente composition, son exposition élégante et lucide, il se sent redevable en partie à l'École des hautes études de la direction scientifique qu'il a donnée à son travail et de la méthode sévère qu'il y a appliquée. Il aurait pu assurément écrire sur le *Roman de Renard* [1]

1. M. Sudre écrit *Renart*, et il a assurément raison tant pour l'usage du moyen âge que pour ce qui devrait être l'orthographe moderne : j'écris *Renard*

une œuvre plus brillante, plus accessible au grand public, où il se serait attaché à rendre sensible au lecteur moderne le sel et la grâce piquante de plusieurs des récits de nos vieux rimeurs; ce n'est ni le talent ni le goût qui lui auraient manqué pour cela; il le fera peut-être un jour, et on ne peut que souhaiter qu'il s'y décide. Mais cette fois, fidèle à l'esprit qui a renouvelé dans ces derniers temps l'histoire littéraire du moyen âge français et qui a produit tout récemment les œuvres si importantes de MM. Jeanroy [1], Langlois [2] et Bédier [3], il s'est intéressé à l'arbre moins pour ses larges branches, pour ses gracieuses fleurs ou ses fruits savoureux, que pour ses racines et le terrain où elles s'allongent au loin en tout sens. Il s'est demandé, après bien d'autres, mais avec une préparation supérieure et un coup d'œil plus sûr à la fois et plus étendu, quelles étaient les sources de cette œuvre collective, incohérente et multiple qu'on appelle le *Roman de Renard* et qui, après avoir charmé le moyen âge roman et germanique, a retrouvé dans notre siècle un regain de popularité grâce à des adaptations dont la plus célèbre est celle de Gœthe, et a préoccupé vivement, depuis Jacob Grimm, les critiques d'Allemagne, de France, des Pays-Bas, de Russie et de Scandinavie. Que cette œuvre soit française dans la forme la plus ancienne que nous puissions atteindre et dont dérivent toutes les autres, c'est ce qui est reconnu depuis longtemps; mais où a-t-elle ses origines? dans l'Orient? dans l'antiquité classique? dans l'Église? dans l'histoire? dans les traditions germaniques? dans cet ensemble de traditions communes à tant de peuples divers qu'on appelle le *folklore*?

---

parce qu'il est choquant dans le même livre de distinguer par la graphie *Renart* et le *renard*, et que l'orthographe officielle a pour règle d'écrire *d* le *t* final dans les mots où les formes flexionnelles ou dérivées ont un *d* (règle qui naturellement a des exceptions, comme toutes celles qui constituent notre singulier code orthographique). A mon avis, il faut accepter l'orthographe reçue dans tous ses détails, si l'on ne veut pas en adopter une complètement nouvelle; sans cela on tombe à chaque instant dans des inconséquences.

1. *Les origines de la poésie lyrique en France*; j'en ai rendu compte ici même [*Journal des Savants*] en 1892 [voir ci-dessous, V].

2. *Les origines du Roman de la Rose* (Paris, 1892).

3. *Les Fabliaux* (Paris, 1893).

dans l'invention des trouveurs français? Toutes ces idées ont été émises, soutenues et combattues, depuis cinquante ans. Pour les soumettre à une critique aussi éclairée que possible, M. Sudre s'est muni, avec une conscience et un courage qu'on ne saurait trop louer, de tous les instruments nécessaires, dont plusieurs n'étaient pas faciles à acquérir : il s'est mis en mesure de lire non seulement les textes anciens écrits en allemand ou en néerlandais, mais les importants travaux de la critique russe. Son livre est venu ainsi prendre sa place, à la suite des plus récents ouvrages consacrés au sujet en question, dans l'œuvre commune de l'Europe savante, qui prend part aujourd'hui tout entière, et encore agrandie, à l'étude historique et philologique des œuvres auxquelles jadis, presque toujours sous l'impulsion de la France, elle collaborait aussi tout entière. Mais, tout en étant admirablement informé des travaux de ses prédécesseurs, français, allemands, russes ou finlandais, M. Sudre a été bien loin de se borner à les compiler ou à les résumer, comme l'ont fait les auteurs de quelques travaux estimables, mais peu originaux, dus dans ces derniers temps à la connaissance, enfin plus répandue chez nous, des productions de la science étrangère. Il a fait partout œuvre de critique personnelle, indépendante et réfléchie : n'hésitant jamais à adopter une opinion émise par un autre si elle lui paraissait démontrée, il n'a pas hésité davantage à la rejeter si elle lui semblait mal appuyée et à lui en substituer une autre, et il a écrit tout son livre sous l'inspiration d'une idée constamment suivie : cette idée, il n'est pas, il est vrai, le premier à l'avoir conçue, mais elle n'avait été indiquée par d'autres qu'en passant et n'avait pas été poussée jusqu'au bout, tandis que chez lui, en devenant le centre d'un système et le point auquel se ramènent toutes les recherches, elle a pris une importance qui la rend presque nouvelle et en renouvelle en tout cas les applications. C'est grâce à la subordination à cette idée maîtresse de tous les détails infiniment multiples et souvent très menus dont il se compose que le livre a reçu une forte unité et se laisse lire d'un bout à l'autre comme un beau théorème suivi dans toutes ses déductions avec une riche et ingénieuse observation. Cette idée, que j'aurai à exposer plus loin, en l'acceptant dans son essence, sauf à en restreindre ou à en modifier çà et là quelques

applications, c'est que les récits du *Roman de Renard* ont pour base principale des « contes d'animaux » empruntés au *folklore* et arrivés aux poètes français par transmission orale, et non des fables proprement dites d'origine gréco-orientale, bien que celles-ci y aient aussi leur part. L'argument capital par lequel M. Sudre démontre la thèse qu'il pose au début de son livre et qu'il justifie dans chacun de ses chapitres est aussi solide en théorie qu'il est intéressant à suivre en application : l'auteur rapproche de chacun des récits français les contes parallèles qu'on a recueillis dans la tradition vivante des peuples les plus divers, et il montre que tel ou tel de ces contes présente visiblement une forme plus ancienne ou plus complète que le français : il ne saurait donc en venir, et il faut nécessairement que le récit français remonte à la même source que le conte, à cette source mystérieuse et lointaine qui a versé sur le monde, il y a déjà bien des siècles, tout un courant non épuisé de fictions ingénieuses, malicieuses ou naïves, fantastiques ou touchantes. Quant à rechercher d'où proviennent elles-mêmes les eaux de cette source mère, où gît leur plus profond réservoir, si elles roulent dans leur flot des débris de vieilles religions ou des « survivances » de civilisations primitives, c'est une question que l'auteur ne s'est pas posée et qu'il n'avait pas besoin de se poser : si elle se dresse, en effet, devant le critique qui remonte à l'origine des contes proprement merveilleux et veut en pénétrer le premier sens, elle peut être négligée par celui qui s'occupe des modestes contes d'animaux ; il est clair que nous avons affaire ici non à des mythes ou à des symboles, mais à des inventions à la fois plaisantes et en certain sens morales, nées de l'observation naïve des mœurs des animaux interprétée par des sentiments humains. Mais ce que l'auteur avait d'abord à démontrer, et ce qu'il a démontré avec la plus grande clarté, c'est que le *Roman de Renard*, en tant qu'il est issu de ces contes populaires d'animaux, n'est pas, comme on l'a souvent dit surtout en France, une œuvre foncièrement satirique. Les récits dont il se compose ont nécessairement dans leur essence même un caractère parodique, puisqu'ils attribuent aux animaux, avec le langage des hommes, des rapports, des sentiments et des actes qui supposent chez eux la conscience, la prévoyance et jusqu'à un certain point la moralité humaines,

et que de cette attribution, visiblement fictive, naît forcément le rire, tandis qu'elle exclut toute sympathie profonde, tout sentiment moral sérieux. Le *Roman de Renard*, c'est, comme l'a dit fort justement Paulin Paris, empruntant sa définition à l'œuvre elle-même, *une risee et un gabet*, un amusement d'esprit, un spectacle de marionnettes vivantes dans lesquelles nous ne pouvons voir des êtres semblables à nous. La parodie qui est inhérente à cette conception ne va pas, cela est évident, sans une certaine satire générale : les tours que se jouent les animaux mis en scène, l'égoïsme naïf qui dirige leurs actions, la lutte éternelle des forts et des rusés, ne nous amusent que parce que nous y trouvons une allusion perpétuelle à ce qui se passe dans la société humaine; mais cette satire n'a rien de spécial à telle ou telle classe d'hommes, à tel ou tel état social ; loin d'être âpre et blessante, elle est atténuée par la forme visiblement irréelle qu'elle revêt; elle provoque le sourire, jamais la haine ou l'indignation. Mais il devait arriver, il est arrivé chez tous les peuples et aussi en France que les contes d'animaux, une fois entrés dans la littérature courante, ont fourni un véhicule commode à la satire proprement dite, tantôt morale et même édifiante, tantôt haineuse et révoltée : ainsi s'est formé peu à peu au XIII^e^ siècle ce type de Renard roi du monde dans lequel on a incarné le mal sous toutes ses formes, le mal triomphant et insolent, la corruption, la perfidie, l'iniquité. Ce Renard-là est bien éloigné du Renard primitif, du malin compère qui, pour sauver ou entretenir sa vie, trompe tous ceux à qui il a affaire, mais qui échappe à l'odieux par sa nature animale comme celle de ses victimes, et qui met en somme toujours les rieurs de son côté, l'homme applaudissant d'autant plus volontiers à une ruse bien conduite qu'il a moins à craindre d'être lui-même exposé à une ruse pareille. Dans ces définitions et ces distinctions préliminaires, M. Sudre montre un jugement très sûr et beaucoup de finesse; tout lecteur non prévenu se rangera sans peine à son avis.

L'auteur n'a étudié que les sources du *Roman de Renard*; il n'a pas prétendu en écrire l'histoire. Il nous donne en quelques pages rapides et claires l'inventaire des œuvres diverses qui forment le sujet de ses recherches; il parle brièvement des études qui ont précédé la sienne, des travaux dont il s'est

aidé, et notamment de l'édition si méritoire des poèmes français que nous devons à M. Ernest Martin; il n'étudie pas de près la curieuse transformation qui a fait de simples contes populaires, viables dans n'importe quel milieu social, et de fables nées dans la société despotique et hiérarchisée de l'Orient, une sorte d'épopée féodale où se reflète avec une amusante fidélité le monde si particulier du moyen âge; il ne s'attache pas à caractériser les modifications que l'*estoire* de Renard a subies suivant les temps et les lieux où elle a été littérairement mise en œuvre. A la fin de son livre seulement, regardant le chemin parcouru, il présente quelques réflexions sur ce qui reste à nos vieux poètes, après les investigations qui ont partout mis au jour les sources où ils ont puisé leurs récits, d'originalité et de mérite, et il se demande si on ne l'accusera pas d'avoir trop réduit l'une et l'autre. Il répond à ce doute avec beaucoup de justesse et d'esprit : en fait, si les trouveurs ont reçu leur matière d'une tradition qui n'avait rien de spécialement national, ils lui ont bien vite donné une forme toute française, et c'est grâce à cette forme qu'elle a passé de notre littérature dans celle des peuples voisins ; c'est cette forme qui, conservée fidèlement dans les imitations étrangères, a encore, après six siècles, assez charmé le grand Gœthe pour qu'il s'efforçât à son tour de la reproduire, et qu'il mit ce distique en tête de son œuvre : « Un poète aurait chanté cela il y a des siècles ? Comment serait-ce possible ? l'histoire est d'hier, elle est d'aujourd'hui. » C'est là le grand mérite de la poésie française du moyen âge. Née la première dans le monde nouveau sorti des ruines du monde romain, elle a puisé partout, avec une hardiesse et une spontanéité incomparables, les éléments dont elle a nourri son immense et multiple activité. Ces éléments, elle les a faits siens et les a pour toujours imprégnés de sa vie propre. C'est assimilés et transformés par elle qu'ils sont entrés dans la circulation de la littérature européenne moderne, dont elle est l'initiatrice avec l'antiquité gréco-romaine peu à peu retrouvée. L'acte puissant et fécond par lequel elle a donné la vie à cette littérature n'a pas été, ne pouvait être une création *ex nihilo*; mais en prenant leurs sujets où ils les trouvaient, dans la tradition nationale, dans l'antiquité, dans les fictions orientales, dans les contes bretons, dans le *folklore* courant, nos vieux poètes ont appelé à la

vie une masse encore informe, qui, sans eux, en partie au moins, ne serait jamais sortie du chaos ou même aurait péri sans laisser de traces. La façon dont ils ont mis leurs matériaux en œuvre nous semble parfois faible et pauvre, et nous sommes portés à les juger sévèrement quand nous trouvons, ce qui arrive plus d'une fois dans le cycle même qui nous occupe, les sujets de leurs récits traités avec plus de naïveté, de logique ou de poésie que par eux dans des contes de paysans recueillis de nos jours. Mais il ne faut pas oublier que, pour le *Roman de Renard* comme pour un trop grand nombre d'œuvres du moyen âge, nous avons très souvent non les originaux, mais des remaniements, des continuations ou des imitations; les originaux, chaque fois que la critique nous permet de les reconstituer ou de les entrevoir, nous apparaissent comme plus simples, plus naïfs, plus voisins des formes populaires que les formes rajeunies qui nous sont parvenues. La verve de nos poètes a presque toujours donné ce qu'elle avait de meilleur et de plus vif dans sa première attaque du sujet auquel elle s'appliquait; le succès même de ces œuvres primaires, en provoquant des copies de plus en plus faibles, a été souvent cause qu'elles se sont perdues. Nos collections remontent, pour presque tous les genres et notamment pour l'épopée animale, à une époque où la floraison du genre était passée, et les amateurs à qui nous les devons ont naturellement recueilli surtout ce qui plaisait à leur temps. Toutefois, pour le genre qui nous occupe, nous avons heureusement conservé quelques excellents spécimens, et le meilleur peut-être, celui qui en tout cas a eu le plus d'importance au point de vue littéraire général, est, plus que ne le dit M. Sudre, d'invention proprement française : le *Plaid de Renard*, ce petit chef-d'œuvre d'observation et de malice, ne doit aux récits d'origine orientale dont il s'inspire qu'une donnée tout à fait générale; le poète qui en a composé les premières formes a, cette fois, véritablement « trouvé », et son œuvre a mérité, comme le dit M. Martin, de « passer dans le fonds commun des poésies classique de toutes les époques et de toutes les nations ». Ainsi nos vieux conteurs n'ont pas seulement eu le mérite de donner les premiers une forme littéraire à une matière flottante, de frapper au coin national un métal encore intact qui devait désormais circuler avec leur empreinte ; ils ont vrai-

ment, en imitant les procédés dont la nature s'était servie pour former le métal, créé à leur tour, et la scène du *Plaid*, qui leur est due presque tout entière, est aussi vivante et aussi impérissable que celles qu'ils ont empruntées « au trésor des récits vieux comme le monde ». Cela suffit assurément à leur gloire. Quant à la forme qu'ils ont donnée à leurs adaptations ou à leurs inventions, nous ne pouvons que rarement, pour les raisons que je viens de dire, l'apprécier directement ; dans les textes que nous avons, elle est fort inégale : parfois vive, élégante et spirituelle, elle est trop souvent lourde et prolixe ; en outre, l'obscénité à la fois la plus plate et la plus répugnante est venue, sous les mains de conteurs dégradés, se mêler à la hardiesse volontiers grossière, mais naïve et nullement dépravée, des anciens récits. Puis une végétation parasite d'inventions sans originalité est venue s'enchevêtrer au vieux tronc et souvent le cacher sous son insignifiante et déplaisante banalité. Loin d'être destructif, comme le craint M. Sudre, le travail de la critique, qui part des racines, a pour résultat de nous faire mieux comprendre le puissant élan de l'arbre et suivre la sève qui circule dans ses maîtresses branches. Semé peut-être par des oiseaux venus de tous les points du ciel, il pousse bien dans notre terre et porte le feuillage de nos bois. Telle doit être la conclusion du livre dont je viens d'indiquer l'objet, le plan et la méthode. Je veux essayer à mon tour, en m'aidant et m'inspirant de ce livre, mais sans m'astreindre à suivre l'auteur pas à pas et à ne pas m'écarter de sa piste, examiner dans leur origine, leurs rapports et leur valeur, ces œuvres multiples et diverses, écrites en français, en latin, en allemand et en néerlandais, aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, qui forment ce qu'on a pu, non sans raison, appeler l'épopée animale du moyen âge. Je laisserai de côté, comme le fait M. Sudre, les compositions toutes littéraires, d'inspiration savante, allégorique ou purement satirique, qu'on appelle le *Couronnement de Renard*, *le Nouveau Renard* et *Renard le Contrefait* : elles n'appartiennent plus à l'ancien cycle et n'ont pas été admises dans les collections qui nous l'ont conservé.

I

Le *Roman de Renard* est encore aujourd'hui généralement connu, bien qu'on le défigure trop souvent en en faisant le *Roman du renard*. C'est un des rares souvenirs de la poésie du moyen âge qui ont survécu en dehors du monde des érudits. Mais ce nom, même rectifié, donne une idée inexacte de l'objet auquel il s'applique : il ne s'agit pas d'une œuvre une, ayant un commencement et une fin, comme un roman moderne ou même comme le *Roman de la Rose* : le *Roman de Renard*, c'est, pour les gens du moyen âge, l'ensemble des contes traditionnels ou nouveaux, mis en vers français, dans lesquels le goupil, appelé du nom humain de Renard, joue le rôle principal (il comprend même des contes où le goupil ne figure pas, mais où d'autres animaux sont mis en scène également avec des noms humains et dans des cadres analogues) ; pour nous, ce titre désigne ce qui nous est arrivé de ces contes dans une collection assez peu ancienne, à laquelle sont venus s'ajouter quelques récits qu'elle avait omis. L'archétype auquel remontent tous nos manuscrits contenait quinze branches (I-XI de l'édition Martin, plus XII, XV, XVI et XVII[1]) ; plusieurs de ces branches elles-mêmes n'avaient pas une réelle unité, et on doit y introduire des subdivisions, mais je maintiens, pour plus de clarté, leur distinction telle que la présente la dernière édition. Il ne sera pas inutile de donner ici la liste de ces quinze branches dans l'ordre où les offrait l'archétype, en y joignant par un mot ou deux l'indication sommaire de leur contenu. M. Martin ne met pas de titres aux branches, et il faut faire chaque fois une recherche ou un effort de mémoire pour retrouver le sujet de celle dont on cite le numéro d'ordre. L'archétype contenait donc :

1. Je suis ici les recherches, qui m'ont paru fort bien conduites, de M. H. Büttner (*Die Ueberlieferung des R. de R.*, Strasbourg, 1891). M. Martin réduisait aux branches I-XI ce qu'il appelle « l'ancienne collection des branches ». M. Büttner a, en outre, montré que l'ordre de l'archétype n'était pas celui qu'a suivi M. Martin. La présence de la branche XVII dans l'archétype paraît assurée.

I, I*a*, I*b*. Le procès de Renard ; le siège de Maupertuis ; Renard teint.
II 1-842. Renard et Chanteclair ; Renard et la mésange ; Renard joué par Tibert.
XV. Renard et Tibert compagnons.
II 843-fin. Renard et le corbeau ; le viol d'Hersent.
III. Le vol des poissons ; le *moniage* d'Isengrin ; la pêche à la queue.
IV. Renard et Isengrin dans le puits.
V, V*a*. Le vol du bacon : l'*escondit* de Renard.
VI. Le combat singulier de Renard et d'Isengrin.
XII. Renard et Tibert (par Richard de Lison).
VII. La confession de Renard.
VIII. Le pèlerinage de Renard.
IX. Le vilain, l'ours et Renard (par un prêtre de la Croix-en-Brie).
X. Renard médecin.
XI. Renard empereur.
XVI. Le partage de Renard (l'auteur se désigne comme Pierre de Saint-Cloud).
XVII. La mort (apparente) de Renard.

Chose singulière, tandis que les manuscrits dérivés de l'archétype se sont combinés parfois à deux, trois, quatre, cinq et même six pour produire de nouvelles copies, il n'est pas un seul de nos vingt-quatre ou vingt-cinq manuscrits qui ne provienne de cet archétype [1] ; toutes les variantes sont du fait des copistes, et une édition critique n'aurait à se proposer pour objet que la reconstruction de l'archétype. Il faut naturellement faire exception pour les onze branches, recueillies çà et là par les copistes, qui ont été ajoutées soit à une famille de manuscrits, soit à un seul manuscrit. Ce sont les suivantes :

XIII. Renard noirci et se faisant appeler Chuflet.
XIV. Tours joués par Renard à Primaut.
XVIII-XX. Aventures d'Isengrin avec le prêtre, la jument et le bélier [2].
XXI. L'ours, le loup, le vilain et sa femme.
XXII. Le labourage en commun.
XXIII. Le mariage du Roi Noble.

---

1. Il en est ainsi même pour les branches I et VIII, qui se rencontrent copiées isolément, mais qui ont été prises dans des manuscrits analogues aux nôtres.

2. Ces trois branches n'en font réellement qu'une.

XXIV. Création d'Isengrin et de Renard, et premier tour du second au premier.

XXV. Renard et le héron ; Renard et le batelier.

XXVI. L'andouille jouée aux *marelles*.

La collection que, sauf ces additions, tous nos manuscrits reproduisent ne peut avoir été faite beaucoup plus anciennement que 1230 environ, car elle contient des branches qui ne sont guère antérieures, notamment la branche IX, qui n'a pas dû être composée, comme on va le voir, avant la fin du premier quart du XIII^e^ siècle. D'ailleurs la comparaison avec le *Reinhart Fuchs* allemand, imité du français vers 1180, nous fait voir des remaniements dans toutes les branches de la collection française telles qu'elles nous sont parvenues [1]. Nous ne pouvons espérer avoir en original que les plus récentes, celles dont les auteurs sont nommés, tandis que les plus anciennes, même dans les remaniements, sont anonymes. Dans ces quinze branches telles que nous les avons, il se trouve certaines indications de provenance et de date ; on peut aussi tirer quelques conclusions de l'étude de la forme (langue, style, versification) ; enfin certaines allusions faites à nos branches dans d'autres œuvres peuvent fournir des renseignements précieux. Je vais relever rapidement ces données, et dire ensuite quelques mots des auteurs qui se sont nommés ou que leurs émules ou imitateurs ont nommés [2].

Les branches dont nous pouvons déterminer l'origine ont été composées dans l'Ile-de-France, la Brie, le Perche, la Normandie,

---

1. C'est ce qu'a parfaitement établi M. Voretzsch dans trois longs articles qui sont des modèles de critique sagace et circonspecte. On s'étonne que M. Martin conteste encore ce résultat et semble persister à croire que le traducteur allemand a pu avoir sous les yeux nos branches dans leur état actuel (voir *Zeitschrift für rom. Philologie*, XVIII, 291). Il est probable que le poète allemand a utilisé une collection assez semblable à la nôtre par l'ordre qu'elle suivait, quoique comprenant diverses branches en moins et en plus et présentant les branches communes sous des formes plus anciennes.

2. Beaucoup des observations qui vont suivre ont été faites par les critiques précédents et notamment par M. E. Martin.

la Picardie et l'Artois [1]. La branche I, dans des vers de début qui appartiennent sans doute au remanieur, reproche à « Perrot », qui a tant écrit de Renard, d'avoir négligé l'histoire du plaid. Ce Perrot, dont j'aurai à reparler, est certainement le Pierre de Saint-Cloud que la branche XVI se donne pour auteur et que mentionne également la branche XXV ; ses poèmes étaient antérieurs à la branche I remaniée, c'est-à-dire à 1179 ou 1184 (voir plus loin) ; d'après son surnom il était presque parisien [2]. Peut-être serait-il téméraire d'attribuer la branche VI à l'Ile-de-France à cause de l'intervention de Bernard de Grandmont, établi à Vincennes, dont il sera question tout à l'heure. Ce n'est pas douteux pour la cynique et bizarre branche VII, qui se passe au voisinage de Compiègne, et où l'on nomme Beaumont-sur-Oise, le hameau tout voisin de Moranci, Chambli, Ronquerolles, etc. — La mention de l'abbaye de Tiron (près de Nogent-le Rotrou) ne suffit pas pour assurer au Perche la belle et importante branche III. — La branche IX est d'un poète briard. — La Normandie a produit quelques-unes des branches les plus importantes : II [3], V*a* [4], XII (par Richard de Lison). — La Picardie peut revendiquer peut-être les branches XI (longue et très médiocre compilation [5]), XV (compagnie de Tibert et de Renard [6]) et XXIV (création d'Isengrin et de Renard [7]), et à peu près sûrement la longue branche

---

1. On sait d'ailleurs que la plus ancienne mention du nom d'*Isengrim* donné au loup (1112) se rapporte à Laon.

2. A moins qu'il ne s'agisse de Saint-Cloud-sur-Touque (Calvados), appelé *Saint Clot* au XIVe siècle (le début de la branche XVI a *Saint Clost*).

3. Le poète cite des œuvres normandes, *Troie*, *Tristan* ; le mot *noe*, qui paraît dans le nom de *Costanz des Noes*, est surtout occidental ; la branche est citée (voir plus loin) par Guillaume le Clerc de Normandie.

4. On cite Pont-Audemer.

5. On y parle de *saint Fermin d'Amiens*.

6. On y remarque à la rime l'infinitif *cair*, forme surtout picarde.

7. On y trouve à la rime la forme du pronom *mi*, qui appartient surtout, sinon exclusivement, à la région picarde. — Il est bon de noter ici un passage curieux du *Reinaert* flamand (v. 1507-1509), où il est parlé du curé d'Amblois, « le plus riche de tout le Vermandois ». La traduction latine du

VIII [1] et la branche XXIII, sans doute la plus récente qui ait été recueillie [2]. — L'Artois a montré une fécondité remarquable, et, vu son voisinage de la Flandre, cette grande part qu'il a prise au cycle a une importance particulière. On lui doit les branches I (au moins telle que nous l'avons [3]), X [4], XIV [5] et XXII [6].

La plus ancienne date que nous présentent nos branches serait celle de 1165, si un ingénieux rapprochement fait par M. Martin sur le v. 366 de la branche IV pouvait être considéré comme assuré [7]. Plus certaine est la date que nous fournit la branche VI : elle fait intervenir un certain frère Bernard, qui revient de Grandmont et, tout-puissant sur l'esprit du roi, sauve Renard du gibet où il va monter ; Jonckbloet a reconnu avec toute raison, dans ce personnage, le frère Bernard qui fut prieur de Grandmont en Poitou, puis, dès avant 1179, correcteur d'une succursale de Grandmont établie dans le bois de Vincennes, déjà alors bien en cour, et plus tard si en faveur auprès du roi Philippe qu'en partant pour la croisade en 1190

Reinaert porte ici *Amplosis*, les manuscrits flamands *van bloys* pour *van Anbloys*. Ce passage ne se retrouve pas à l'endroit correspondant du français, et on ne connaît en Vermandois ni *Amblois* ni *Amplois* ; le nom est sans doute altéré, mais il paraît bien que ce passage renvoie à un original écrit en Vermandois.

1. On y parle d'Amiens ; on lit à la rime *vëir* et *caïr*.

2. Les picardismes y sont nombreux.

3. C'est ce que prouvent la mention d'Arras et l'emploi du mot *willecome*, emprunté au flamand voisin. Jonckbloet dit que le mot est aussi normand ; mais le normand ou anglo-normand n'a que le verbe *welcumer* ; la forme *willecome* est bien flamande et artésienne.

4. On y mentionne Térouanne.

5. Arras et Saint-Amand, dans la Flandre, y sont mentionnés.

6. On y lit *vëir*, qui est aussi bien artésien que picard, et *willecome*.

7. Renard, dit le poète, n'aurait pas été plus empêché *se il fust pris devant Halape*. Il s'agirait d'un fait rapporté par Roger de Wendover : en 1165, Noradin ayant assiégé Harenc, près d'Antioche, les chrétiens vinrent l'attaquer ; beaucoup furent pris et envoyés à Alep (Halape). Mais on peut objecter qu'ils ne furent pas pris « devant Halape » ; il semble qu'il s'agit plutôt d'une expédition manquée contre cette ville.

celui-ci ordonnait de ne rien faire que *par le conseil frere Bernart* [1]. C'est sans doute entre 1180 et 1190 qu'a été écrit le passage qui le concerne. — La branche I remaniée est à peu près du même temps, car, d'une part, le sultan par excellence y est Noradin, mort en 1173, ce qui exclut en tout cas une date postérieure à la troisième croisade, et, d'autre part, Hersent dans son discours remarque que Pâques est cette année le premier jour d'avril, ce qui arriva en 1179 et en 1184, puis seulement en 1263 [2]. — Richard de Lison, l'auteur de la branche XII, nomme plusieurs contemporains, entre autres Gautier de Coutances, archevêque de Rouen de 1185 à 1207, et Guillaume Bacon, nommé dans des actes en 1184 et 1185. — La jolie branche II est antérieure à 1200, car non seulement Guillaume le Clerc, en 1210 ou 1211, nomme *Costanz des Noes*, le vilain qui y figure, mais l'auteur de *Guillaume de Dole*, en 1200, parle aussi des goupils qui enlèvent les chapons de « dan Costanz » : il est vrai que l'allusion de Guillaume le Clerc (et à plus forte raison l'autre) s'applique à la forme non remaniée. — La plus récente datée des branches qui figuraient dans l'ancienne collection est la branche IX : le prêtre de la Croix-en-Brie qui en est l'auteur y parle de la grande chasse du comte Tibaud ; or il doit s'agir de Tibaud IV, qui, né en 1201, ne dut guère mener de chasses avant 1220-1225 ; il est peu probable qu'il s'agisse de son père Tibaud III, qui mourut tout jeune en 1201. — Parmi les branches contenues dans l'archétype qui ne nous fournissent aucune indication externe de date, la plus archaïque de style paraît être la branche VIII, et ensuite la branche III. Il ne faudrait pas cependant les faire remonter trop haut. En effet M. Paul Meyer vient de montrer que jusque vers 1160, c'est-à-dire jusqu'à Chrétien de Troies, les poètes accouplaient deux à deux par le sens les vers octo-

1. Voyez sur ce personnage appelé aussi Pierre Bernard, Bernard de Bré, de Boschiac ou du Coudrai, les mentions qu'en fait Rigord et les notes des éditeurs, ainsi que sa lettre de 1170 (*Hist. de Fr.*, XVI, 470). Jonckbloet et après lui M. Martin s'expriment un peu obscurément en disant qu'il était « correcteur de l'abbaye de Grandmont au bois de Vincennes ».

2. Cette ingénieuse remarque, qui me paraît tout à fait probante, est due à M. Martin.

syllabiques : or, dans ces deux branches, on n'observe pas cette règle [1]. Toutefois, dans l'une et dans l'autre, la « brisure » est assez rare : on peut sans doute les placer vers 1170-1175. — La branche XI paraît la plus récente de toutes, postérieure même aux branches IX et XVI. — Parmi les branches qui ne font pas partie de l'ancienne collection, aucune n'a d'indice chronologique ; la plus récente paraît être XXIII (que donne un seul manuscrit du XIV^e^ siècle) ; la branche XIII est certainement aussi de la seconde moitié du XIII^e^ siècle, bien qu'elle se trouve dans de nombreux manuscrits.

Trois auteurs se sont nommés ou désignés dans nos branches. Le seul intéressant est Pierre de Saint-Cloud. Il est certain qu'un trouveur de ce nom s'était acquis, sur la fin du XII^e^ siècle, une grande réputation par des poèmes sur Renard. Le remanieur de la branche I le dit formellement, et nous apprend en même temps que Pierre n'avait pas traité l'épisode du plaid. L'auteur de la branche XXV n'est pas moins net [2]. Pierre de Saint-Cloud est en outre mentionné dans une branche d'*Alexandre* qui a dû être composée vers 1180 (br. IV, 2^e^ partie) : c'est Antiochus, regrettant Alexandre, qui allègue une maxime de Pierre de Saint-Cloud [3]. Quoi qu'on en ait dit, il est impossible qu'un auteur se nomme de cette façon : ce serait non un « anachronisme », mais une vraie absurdité ; l'anachronisme qui consiste à faire citer par Antiochus un poète français du XII^e^ siècle est déjà assez choquant [4]. La maxime citée ne se trouve d'ailleurs dans aucune de nos branches ; elle a bien l'air d'avoir formé un vers de dix et non de huit syllabes [5]. Éd. du Méril a remarqué que Césaire de Heisterbach, parlant d'héré-

---

1. Voir *Romania*, t. XXIII, p. 25.

2. *Signor, oï avés assés, Et ans et jors a ja passés, Les aventures et le conte Que Pierres de Saint Cloot conte De Renart et de ses affaires.*

3. *Pieres de Saint Cloot si trueve en l'escriture Que mauvès est li arbres dont li fruis ne meüre.* Voir P. Meyer, *Alexandre le Grand*, II, 139.

4. Toutefois la variante *Seignors, li sages om...* (Jonckbloet, p. 123) est à écarter, d'abord parce que les copistes suppriment et n'ajoutent pas des traits de ce genre, puis parce que l'interpellation *Seignors* est ici déplacée.

5. Par exemple : *Bien est prové, sil truis en l'escriture, Maus est li arbres dont li fruis ne meüre.*

tiques condamnés au feu en 1209, nomme un *Petrus de Sancto Clodovaldo, sacerdos*, qui échappa au supplice en se faisant moine. Jonckbloet a bâti là-dessus tout un roman à la fois littéraire et biographique : attribuant à Pierre de Saint-Cloud et la branche I et beaucoup d'autres, il a voulu retrouver dans son œuvre prétendue la trace de ses opinions hérétiques. Tout cela est absolument vain. Il y avait certes plus d'un Pierre de Saint-Cloud, et notre auteur, célèbre vers 1180, paraît sensiblement plus ancien que l'hérétique de 1209 ; en outre, suivant toute apparence, il employait *son engin et s'art* à tout autre chose qu'à des subtilités théologiques. M. P. Meyer, qui est porté à regarder Pierre de Saint-Cloud comme un des auteurs de l'*Alexandre*, remarque que pour le *Renard* une seule branche lui appartient avec certitude, la branche XVI. En effet, le début est des plus nets :

Pierres qui de Saint Clost fu nez
S'est tant traveilliez et penez
Par priere de ses amis
Que il nous a en rime mis
Une risee et un gabet
De Renart qui tant set d'abet :

et la fin est également affirmative :

Ici fet Pierres remanoir
Le conte ou se vout traveillier,
Et laisse Renart conseillier [1].

Aussi M. Martin, tout en constatant la faiblesse d'exécution de cette branche, pense-t-il qu'elle a rappelé l'attention sur le cycle et donné lieu au prologue de la branche I, œuvre du

1. Il faut noter que ce n'est ici que la fin d'une première partie dont nous n'avons pas la suite. C'est certainement à tort que Jonckbloet a cru la retrouver dans la branche XI. Isengrin est furieux du traitement que Noble lui a fait subir, et Renard lui propose de se venger du roi ; le poète s'arrête pour laisser Renard méditer son plan : il avait évidemment l'intention de nous raconter comment il l'avait conçu et exécuté.

remanieur. M. Sudre [1] a été plus hardi. Après avoir indiqué le peu de succès des tentatives de Jonckbloet, il ajoute : « Il reste même à démontrer que Pierre de Saint-Cloud est l'auteur de la branche qui porte son nom. » Ce qui doit, en effet, faire douter que le remanieur de I ait pensé à XVI en écrivant son prologue, c'est que les traits (voir ci-dessus) qui semblent dater la branche I de 1179 ou 1184 appartiennent à ce remanieur [2], et qu'il paraît impossible que la branche XVI soit aussi ancienne [3]. D'autre part, l'hypothèse de M. Sudre est surprenante au premier abord ; elle me paraît toutefois admissible. Pierre de Saint-Cloud dut composer vers le milieu du XII[e] siècle les poèmes [4] qui lui avaient valu sa réputation. Au XIII[e] siècle, un rimeur qui voulait ajouter une branche au *Roman de Renard* eut l'idée de lui attribuer son œuvre pour profiter de cette réputation. On ne peut appeler cela un plagiat, puisque c'est précisément le contraire : c'est un genre de supercherie que les libraires ont beaucoup pratiqué jadis et que certains commettent encore de nos jours, et qu'il faut sans doute ici imputer à un jongleur, poète en même temps comme il arrivait souvent, et désireux d'assurer un débit à sa marchandise [5]. Il faut remarquer que le sujet de la branche XVI (*Le partage de Renard*) n'a laissé aucune trace dans les branches du XII[e] siècle [6].

---

1. P. 22, et déjà *Romania*, XVII, 299.

2. Les passages qui les contiennent n'ont rien qui leur corresponde dans le *Reinhart Fuchs*.

3. La forme *Saint Clost* ne peut être du XII[e] siècle ; deux manuscrits lisent *Saint Cloot* (forme de la branche XXV et de l'*Alexandre*), mais alors le vers a une syllabe de trop.

4. D'autres encore sans doute que des branches de *Renard* ; du moins l'allusion de l'*Alexandre* paraît se rapporter à une œuvre d'un autre genre et d'une autre forme.

5. Il ne s'agit donc pas tout à fait, comme le dit M. Sudre, « d'un poète sans talent empruntant un nom célèbre *pour se faire lire* ». Le fait que ces vers sont, en tout cas, destinés à être récités par un jongleur explique parfaitement le *nous* au lieu de *vous* du v. 4, qui étonnait Jonckbloet.

6. L'histoire du partage de Renard se retrouve, il est vrai, dans l'*Ysengrimus* (VI, 145 ss.), mais avec des circonstances très différentes et assez bizarres. Elle forme aussi le sujet d'un petit poème, la *Compagnie Renart*

Il suffit de mentionner les deux autres auteurs : le prêtre de la Croix-en-Brie (br. IX), qui annonce en terminant une œuvre plus sérieuse, et Richard de Lison (br. XII), qui était certainement aussi un ecclésiastique et écrivait pour amuser ses pareils.

On a dit souvent, à cause de ces trois collaborateurs (en admettant que Pierre de Saint-Cloud fût le prêtre hérétique de 1209), que toutes les branches de *Renard* avaient des clercs pour auteurs. Le fait est très contestable pour les branches les meilleures et les plus anciennes (II, III, IV, V*a*, VI, VIII, X, XXII, I). Il est probable, comme nous le verrons, que les premiers poèmes sur Renard et Isengrin ont été composés en latin, donc par des clercs, et que les premières imitations françaises ont eu la même origine ; mais de bonne heure le sujet se répandit dans le monde des jongleurs, et les attaques mêmes auxquelles le *Roman de Renard* a souvent donné lieu de la part des auteurs édifiants [1] prouvent qu'il avait un caractère tout laïque et mondain.

(publié par Chabaille), qui n'a pas été admis dans les collections cycliques. Enfin, elle a fourni, mais à l'état de vague réminiscence, le sujet de deux épisodes du second *Reinaert* néerlandais (voir Sudre, p. 131, n.). Mais tous ces récits paraissent indépendants. Il était naturel qu'on fît entrer dans le cycle un conte qui, comme celui de *Renard médecin*, mettait en présence, à peu près dans le même rapport, le lion, le loup et le goupil ; mais ce conte n'est pas arrivé à en faire partie intégrante : épisode isolé et fortuit, il n'est l'objet d'aucune allusion et est resté inconnu au *Reinhart Fuchs*. C'est qu'en effet, malgré l'apparence, il s'accommode mal à l'esprit du cycle : le goupil n'est pas ici la cause de la mésaventure du loup, comme il devrait l'être, et les tentatives qu'ont faites, chacun de leur côté, pour donner à cette histoire un lien avec le reste, les auteurs de l'*Ysengrimus*, de la branche XVI et du *Reinaert* n'ont pas réussi. Le premier veut que l'aventure ait été insidieusement préparée par Renard, mais avec quelle invraisemblance ! Le second insiste sur le mauvais vouloir de Renard envers Isengrin, mais cela ne change rien à l'histoire, où Isengrin est victime de sa seule naïveté tandis que Renard se tire d'affaire par son esprit. Le troisième fait raconter plus tard ce trait par Renard au roi Noble irrité contre lui afin de l'adoucir, mais c'est fort maladroit.

1. Ainsi le traducteur des *Moralia* de Martin de Braga, Gautier de Coinci, Chardri, opposent le caractère sérieux et utile de leurs récits à la futilité des contes de Renard.

En dehors de ces vingt-six branches, qui nous représentent ce qui constituait le *Roman de Renard* vers le milieu du XIII^e^ siècle, certaines allusions nous font connaître l'existence de branches perdues ou de formes plus anciennes ; l'espace me manque pour reproduire ici celles que nous offrent Benoit de Sainte-More (vers 1175), le traducteur des *Moralia* de Martin de Braga (vers 1185), Guillaume le Clerc (vers 1210), Gautier de Coinci (vers 1225), le Ménestrel de Reims (1260). Outre leur valeur pour l'histoire du cycle, ces allusions ont le mérite de nous attester l'immense popularité dont jouissait en France, sous Louis VII, Philippe II et saint Louis, l'histoire de Renard. Cette popularité ne se bornait pas à la France. Une imitation en vers franco-italiens (br. XXVII) nous a conservé une forme de l'épisode du *Plaid* plus ancienne que toutes les autres. Les allusions des troubadours sont nombreuses [1], quelques-unes fort intéressantes, comme celle de Pierre de Bussignac, qui renvoie à un récit très archaïque de l'épisode de *Renard médecin*. En Angleterre, nous trouvons les noms des animaux du cycle, parfois avec d'intéressantes variantes, et une imitation très heureuse d'une des formes de l'épisode du *Puits*. Enfin c'est hors de France que, à trois reprises et dans trois langues, on a essayé de construire, avec les récits épars des auteurs français, une véritable narration épique. La plus ancienne de ces tentatives est l'*Ysengrinus* latin, terminé à Gand par l'écolâtre Nivard en 1148 ; puis vient le *Reinhart Fuchs* allemand, écrit vers 1170, en Alsace, par Henri le *Glichezâre* [2], et enfin le *Reinaert* néerlandais, dont la première

1. Elles ont été réunies par J. Grimm, sur les renseignements que lui avait fournis Raynouard, et, moins complètement, par M. Birch-Hirschfeld.

2. C'est à tort, à mon avis, que Müllenhoff (*Zeitschrift für deutsches Alterthum*, XVIII, 9) traduit ce surnom par « clerc vagant ». *Glichezâre* (allem. mod *Gleissner*) est rendu dans les glossaires par « simulator, dissimulator, hypocrita », et a ce sens dans les rares passages où il figure. Müllenhoff s'appuie sur une glose (Graff, III, 119) qui le rend par *sarabaita*, qui signifierait « moine qui va de couvent en couvent » ; mais ce n'est pas là le sens de ce mot d'origine égyptienne, passé au grec, puis au latin, dans le milieu monacal de l'Égypte : il désigne un moine qui n'a de la profession que l'apparence, qui ment à Dieu et au monde, et il est très souvent pris au

partie, composée vers 1250 dans le pays entre Gand et Anvers, est d'un poète de beaucoup de talent appelé Willem, dont la seconde, fort inférieure, est anonyme et postérieure de plus d'un siècle : c'est du *Reinaert* flamand, les deux parties réunies en un seul corps, que procèdent toutes les imitations modernes [1] et notamment celle de Gœthe.

L'*Ysengrimus*, le *Reinhart Fuchs*, le *Reinaert* sont de véritables poèmes, où il y a de la suite et où règne une certaine unité. Chacun d'eux, au jugement d'un lecteur moderne, mériterait le nom de *Roman de Renard*. Ce nom, au contraire, ne paraît pas convenir au recueil incohérent de nos branches françaises, et des critiques l'ont jugé fort impropre [2]. Mais il ne l'est que si on prend le mot *roman* au sens moderne; au moyen âge, *romans* ne veut pas dire autre chose que « livre français ». *Explicit li romans de Renart*, cela signifie : « Ici finit le livre de Renard » ; des compilations d'éléments différents ont pu légitimement porter ce nom, ou des compilations qui groupaient des éléments à peu près pareils dans un ordre différent. En France, la « matière » du *Roman de Renard*, tant qu'elle est restée vivante, a été considérée comme un fonds indefini et illimité, où chacun pouvait prendre ce qui lui plaisait [3].

---

sens « d'hypocrite », qu'il a dans notre glossaire. On trouvera que le *Glichezâre* se donnait un singulier surnom : mais il ne faisait sans doute que le subir et en avait probablement hérité.

1. Sauf le charmant arrangement, fait pour les enfants, que P. Paris a publié en 1861 : *Les aventures de maître Renard et d'Isengrin son compère.*

2. « Cette longue suite de contes facétieux auxquels on a donné le nom fort impropre de Roman de Renard. » (P. Meyer, *Alexandre le Grand*, II, 330.) M. Voretzsch s'exprime à peu près de même (*Zeitschrift für rom. Philologie*, XVI, 39). Mais il faut remarquer que ce nom figure dans les manuscrits du XIIIe et du XIVe siècle, et assurément alors il ne semblait impropre à personne.

3. Très notable est à ce point de vue ce que dit Philippe de Novare (*Gestes des Chiprois*, § 142), en 1229 : « Et por ce que sire Heimery Barlais estoit plus malvais que tous les autres, il (Philippe) le vorra contrefaire a Renart, et por ce que au romans de Renart Grinbert le taisson est son cousin germain, il apela messire Amaury de Betsan Grinbert, et por ce que sire Hue de Giblet avoit la bouche torte et il faisoit semblant que il feïst tousjors

Ce fonds existait dans la tradition orale ; mais les trouveurs qui voulaient profiter de la vogue acquise aux contes de Renard ne se faisaient pas faute de puiser à des sources fort diverses et d'adapter au cadre général de l'*estoire de Renart* des récits qui en étaient indépendants et qu'ils empruntaient soit à des contes d'animaux répandus dans le peuple, soit à des fables ésopiques, soit à des compositions latines qui, de bonne heure, avaient donné une forme particulière à ces contes ou à ces fables ; ils se permettaient même des inventions personnelles, mais presque toujours sur des données antérieures, et, sauf une éclatante exception, avec une pauvreté et une monotonie d'imagination frappantes. Il fallait seulement que tous ces éléments adventices se conformassent à la conception générale d'animaux individualisant des espèces, portant des noms d'hommes et agissant plus ou moins comme des hommes, et, au moins dans la plupart des cas, qu'ils fussent mis en rapport avec la donnée capitale du cycle : la lutte sourde ou déclarée, perfide ou violente, entre Renard, le goupil, et Isengrin, le loup.

C'est l'ensemble de toutes ces productions poétiques, en latin, en français, en franco-italien, en anglais, en allemand, en flamand, qu'on peut appeler, en prenant le mot dans son sens le plus large, le *Roman de Renard*.

II

Ce qui caractérise le *Roman de Renard*, tel que nous venons de

---

la moe. Phelippe l'apela singe. » Et plus loin (§ 152) il nous donne « une branche de Renart, en quei il nouma bestes plusors, et afigura le seignor de Barut a Yzengrin... et sire Ancean de Bries a l'ours, et soy meïsme a Chantecler le coc, et sire Toringuel a Thibert le chat. Toutes ces bestes sont de la partie d'Yzengrin au roman de Renart. Et sire Heimery afigura il a Renart, et sire Amaury a Grinbert le taisson, et sire Hue au singe... et celes bestes sont de la partie de Renart au romans meïsmes. » Ce *romans de Renart*, pour Philippe, c'est évidemment l'ensemble du cycle, caractérisé par la lutte entre Renard et Isengrin. Il ne se fait aucun scrupule d'y ajouter une « branche », qui, d'ailleurs, étant toute satirique et personnelle, ne saurait entrer dans le vrai *Roman de Renard*.

le définir, en regard des œuvres analogues que nous trouvons chez d'autres peuples et en d'autres temps, fables proprement dites ou contes d'animaux, même réunis en groupes plus ou moins considérables, c'est d'abord le fait que les animaux qui y figurent portent des noms d'hommes. Ces noms ne désignent pas un individu de chaque espèce, mais le type même de l'espèce ; ils assignent à chaque animal, dans le monde des bêtes conçu sur le modèle du monde humain, un certain rang et un rôle fixe. Par là, ils se distinguent absolument des noms que nous trouvons employés dans la *Batrachomyomachie* ou dans le *Pantchatantra*, lesquels sont non des noms humains, mais des noms forgés exprès pour être donnés à des animaux, et désignent les individus spéciaux qui sont les héros du récit. Renard, au contraire, n'est pas un certain goupil, ni Isengrin un certain loup, dont on nous raconte telle histoire : c'est le goupil, c'est le loup, et les aventures qu'on leur prête caractérisent les rapports constants qui résultent de leur nature [1]. C'est par ce procédé que le moyen âge a constitué une véritable épopée animale. De même que, dès qu'on nomme Roland ou Guillaume d'Orange, l'auditeur a la notion d'un cadre général, de situations caractéristiques, de relations antérieures avec d'autres personnages, de même, dès qu'on nomme Renard ou

1. Il y a quelque chose de pareil dans les fables grecques où l'on dit ἡ ἀλώπηξ, ὁ λέων, au lieu de ἀλώπηξ, λέων, etc., ce qui est d'ailleurs assez rare. Mais souvent, sans que l'article soit employé, le genre même et le sujet de la fable indiquent qu'il s'agit, non d'une aventure isolée d'un animal individuel, mais de la mise en scène du caractère typique d'une espèce : nous devons alors traduire en français avec l'article défini : le lion, la mouche et la fourmi, etc. Il en est de même pour les fables latines, où nous n'avons pas la distinction de l'article. Dans les fables françaises, déjà au moyen âge, on trouve plus souvent les noms d'animaux avec l'article défini qu'avec l'article indéfini. Dans La Fontaine, il serait curieux de distinguer les deux genres de fables, marqués par l'article défini ou indéfini, suivant qu'il s'agit de ce qu'on peut appeler une fable typique ou une fable anecdotique : « la cigale alla crier famine chez la fourmi ; le chêne, un jour, dit au roseau » ; mais « un agneau se désaltérait, survint un loup ; une grenouille vit un bœuf », etc. On pourrait difficilement employer l'article indéfini pour la première catégorie, l'article défini pour la seconde.

Isengrin, ils apparaissent à l'esprit avec une personnalité précise et entourés du souvenir de tous les récits déjà connus où ils ont figuré. Évidemment ce procédé n'a pas été absolument conscient : le caractère épique du cycle lui est venu de ce que, dans certains récits qui en ont formé la base, on avait eu l'idée de donner à certains animaux des noms humains ; mais cette innovation, imitée par les continuateurs, a été d'une portée considérable et a vraiment créé le cycle.

Ces noms, dans les diverses compositions où nous les rencontrons, forment deux groupes distincts. Le premier comprend de simples noms d'hommes, attribués ici à des animaux, mais que nous trouvons dans la réalité appliqués à des hommes ; tels sont Renard, Isengrin, Grimbert (le blaireau), Tibert (le chat), Baudouin (l'âne, appelé aussi Bernard, Timer, Fromond), Brichemer (le cerf), Brun (l'ours) [1], Hersent (la louve), Richeut ou Erme (la goupille), etc. Le second groupe comprend des noms significatifs, donnés à des animaux en considération de leur aspect ou de leur caractère : Noble (le lion), Chanteclair (le coq), Couard (le lièvre), Bruyant (le taureau), Pelé (le rat), Fière ou Orgueilleuse (la lionne), etc. Ce groupe est visiblement plus récent et fait à l'imitation du premier. Les noms du premier groupe présentent un problème des plus intéressants au critique qui veut rechercher, non pas, comme l'a fait M. Sudre, les sources des divers épisodes du *Roman de Renard*, mais l'origine du *Roman de Renard* lui-même. Ils ont été nécessairement inventés en un temps et en un lieu, et c'est de leur invention que date réellement l'épopée animale. Quel est ce temps ? quel est ce lieu ? dans quel milieu ont-ils pris naissance ? peut-on deviner les raisons pour lesquelles on les a donnés aux animaux qui les portent ? Telles sont les questions qui se posent à nous et qui ont donné lieu à des systèmes et à des controverses célèbres. On les laisse aujourd'hui généralement de côté, pour s'attacher uniquement à l'étude des contes réunis dans le cycle de Renard. C'est qu'en effet on n'est pas arrivé à les résoudre et qu'on ne voit pas le moyen d'y arriver ; mais il faut constater que, tant qu'on ne l'aura pas fait, il ne saurait s'agir d'une véritable histoire du

1. Sur ce nom, voir plus loin, p. 364, n. 2.

Roman de Renard, et il me paraît utile, en résumant les opinions qui ont été émises sur ce sujet, de circonscrire tout au moins les limites du problème et d'indiquer la direction dans laquelle des recherches futures pourront peut-être, si quelque heureuse chance les favorise, en atteindre la solution.

Rappelons d'abord les faits qui, jusqu'à présent, forment la matière assurée de ces recherches. Le nom d'*Isengrimus* [1] apparaît pour la première fois, comme on sait, dans un passage curieux de Guibert de Nogent, racontant les scènes tumultueuses qui accompagnèrent la fondation de la commune de Laon, en 1112 : on y voit ce surnom donné à un personnage du récit *propter lupinam speciem*; *sic enim*, ajoute Guibert, *aliqui solent appellare lupos*. Le texte de Guibert, tel que nous l'a conservé un seul manuscrit, aujourd'hui perdu, imprimé par d'Achery, présente plus d'une obscurité, et on l'a soumis à plusieurs tentatives de correction : tout ce que nous pouvons en conclure avec sûreté, c'est qu'au commencement du XII[e] siècle, à Laon, le nom d'*Isengrim* était employé comme synonyme de loup, ce qui implique certainement l'existence et la diffusion de l'épopée animale. On pourrait dire que ce nom n'était pas populaire, car c'est l'évêque de Laon qui l'employait pour se moquer d'un vilain, et il pouvait très bien prendre dans quelque livre latin une plaisanterie de ce genre (comme si nous disions aujourd'hui un Thersite ou un Caliban) ; mais le vilain, objet de la plaisanterie, semble l'avoir parfaitement comprise [2]. Nous pouvons

---

1. Le texte porte *Isengrinus*, mais je ne doute pas qu'il faille une *m* (voir plus loin).

2. Voici une fois de plus les parties essentielles de ce morceau si souvent discuté. L'évêque Gaudri s'était réfugié dans la cave de son palais et caché dans un tonneau ; il est poursuivi par ses ennemis, entre autres par un certain Teudegald, qui lui en voulait à mort ; ce Teudegald le trouve dans son tonneau et le force à parler en le frappant : *Solebat autem episcopus eum Isengrimum irridendo vocare propter lupinam speciem ; sic enim aliqui solent appellare lupos. Ait ergo scelestus ad præsulem : « Hiccine est dominus Isengrimus repositus ? » Renulfus igitur, quamvis peccator, christus tamen domini, de vasculo capillis detrahitur*, etc. La singularité de ce passage a depuis longtemps frappé : que vient faire ici ce *Renulfus* au lieu de *Waldricus* ? D. Bouquet, en réimprimant ce texte, remarque déjà : *Cur*

donc affirmer tout au moins une chose, c'est que l'épopée animale était connue au cœur de la France, avec les noms de ses principaux héros, dès les premières années du XII[e] siècle. Il s'en faut que nous ayons rien, comme texte, d'aussi ancien que cette allusion.

Ce que nous avons de plus ancien, c'est l'*Ysengrimus* de Nivard (1148). Nous y trouvons, comme noms communs aux différentes versions de l'épopée : *Ysengrimus*, *Reinardus*, *Balduinus*, *Bruno*, *Belinus* (un bélier ; un autre s'appelle *Bernardus*). Les autres noms sont propres à ce poème et semblent dus, au moins en partie, à l'invention de l'auteur : je ne m'en occuperai pas ; je noterai seulement l'absence du blaireau et du chat, qui jouent un rôle important dans nos poèmes, et les noms différents donnés au lion (*Rufanus*), au sanglier (*Grimmo*), au lièvre (*Gutero*), au coq (*Sprotinus*), qui semblent indiquer que ces animaux n'avaient pas encore de noms fixes dans la tradition.

Le poème allemand du Glichezâre, plus ancien que tous nos manuscrits français, nous fournit les noms, pris au français, de Renard (*Reinhart*), Isengrin, Hersent, Brun, Baudoin, Grimbert (*Krimele*), Tibert (*Diepreht*), Tiécelin (*Diezelin*), sans

---

Renulfum hic eum Guilbertus appellet plane non videmus (*Hist. de Fr.*, XII, 254). M. Voigt (*Ysengrimus*, p. LXXXII) veut lire dans la première phrase *episcopum* au lieu de *episcopus eum*, mais il paraît bien peu probable que ce fût l'évêque et non cet affreux bandit de Teudegald (*vultu teterrimo*, dit plus loin Guibert) qui eût une *lupina species* ; puis *Renulfus* reste sans explication. M. Voretzsch (*Zeitschrift für romanische Philologie*, XV, 172, n.) admet cependant cette conjecture, et, en outre, il voit dans les paroles de Teudegald une allusion à un épisode connu du cycle (Isengrin dans un cellier), qui aurait donc existé en langue vulgaire dès le commencement du XII[e] siècle ; mais cela paraît bien douteux. M. Fr. Novati (*Le Moyen Age*, 1892, p. 178), après avoir rapporté la conjecture trop hardie de Grimm et de Jonckbloet, qui changent *Renulfus* en *Reinardus*, propose, avec beaucoup de vraisemblance de lire tout simplement *Revulsus* au lieu de *Renulfus* « Arraché [de sa cachette], celui qui, bien que pecheur était l'oint du Seigneur... » [L'on connaît la copie (moderne) d'où dérive l'éd. de d'Achery et d'autre part un extrait du chapitre de Guibert a été conservé dans un obituaire de Laon ; les deux sources donnent bien *Revulsus*, comme l'avait conjecturé M. Novati ; voy. Guibert de Nogent, *Histoire de sa vie* p. p. G. Bourgin, p. 167 et 237.]

parler des noms d'invention nouvelle : Chanteclair, Chanteclin (*Sengelin*), Pinte, *Vrevel* (qui paraît une traduction de Noble). Le cerf s'appelle *Randolt* au lieu de Brichemer ; le dogue *Reitze* au lieu de Roonel. Un animal inconnu est appelé *Künin*.

En somme, nous ne sommes absolument autorisés à considérer comme appartenant au premier fonds de l'épopée, grâce à leur présence à la fois dans l'*Ysengrimus* et dans nos textes français, et aussi à de très anciennes mentions, que les noms de Renard, Isengrin, Brun, Baudoin, Belin ; nous pouvons probablement y joindre Grimbert, Tibert, Hersent et Richeut.

Pour la forme primitive de certains de ces noms, il y a quelques observations à faire. La plus ancienne forme du nom du loup est certainement *Isengrim* [1] : nous trouvons l'*m* dans le poème de Nivard, dans certains textes latins [2] et encore en français dans le passage de Benoit de Sainte-More cité plus haut, et elle figure d'ailleurs toujours dans les citations du nom d'homme qui a fourni celui du loup ; mais déjà dans le *Reinhart Fuchs* elle est remplacée par une *n*, conformément à l'évolution de la phonétique française. La forme la plus ancienne du nom du goupil est plus difficile à déterminer. Le premier élément a été d'abord *Rain-*, et il nous en est resté de nombreuses traces : ainsi les citations provençales donnent toutes *Rainart* ou *Raynart*, le poème franco-vénitien a *Rainardo*. L'*ai* s'est-il affaibli en *ei* en français, ou le *Reinardus* de Nivard, le *Reinhart* du Glichezâre sont-ils des évolutions accomplies en Flandre et en Allemagne [3] ? Ce qui est certain, c'est qu'en français on ne rencontre pas *Reinart*, mais seulement *Renart*, par un affaiblissement de *ai* en *e* qui n'a pas eu pour se produire besoin de l'intermédiaire *ei*. Dans la seconde partie du mot, l'*h* de la forme primitive est tombée de très bonne heure, conformément à l'usage français. Si nous trouvons encore *Rainhardus* dans un texte latin du

1. On pourrait cependant hésiter entre *Isan-* et *Isen-* ; les plus anciens exemples du nom d'homme cités dans Förstemann ont un *a*.

2. Voir les *Odoniona*, publiés par M. Voigt (*Kl. Denkm. der Thierfabel*, p. 137, n° 8, Var). On avait autrefois lu à tort *Ysengrinium* pour *Ysengrimum* (voir Éd. du Méril, *Poésies inédites du moyen âge*, p. 134, n. 4).

3. La forme habituelle anglaise est *Reynard*, mais elle n'est pas ancienne et doit venir du flamand ; au moyen âge on trouve d'ordinaire *Reneward*.

XII^e siècle [1], il faut en conclure qu'il a été copié en Allemagne et qu'on a substitué à la forme française la forme du nom d'homme *Rainhart*, encore fort usitée alors ; il en est de même pour le *Reinhart* du Glichezâre : le poète alsacien, qui connaissait assurément plus d'un Reinhart à deux pieds, a remis en allemand, le *Rainart* ou *Renart* qu'il trouvait dans son original. Mais déjà Nivard dit *Reinardus*, et ce témoignage est probant, tant pour l'origine française de son poème que pour la forme qu'avait en France, dès le XII^e siècle, la seconde partie du mot. Les autres noms ne présentent pas à ce point de vue de particularités qui méritent d'être relevées.

Tous ces noms sont des noms d'hommes, qui ont été couramment usités, et cela suffit pour ruiner le système que Jacob Grimm avait en grande partie construit sur la signification qu'il leur attribuait. Tous, d'après lui, avaient dû à l'origine être significatifs, et la production de l'épopée animale appartenait nécessairement à la nation et à l'époque où les éléments des noms donnés aux animaux avaient pu être choisis en pleine connaissance de cause. Or *Raginhard*, forme primitive du nom du goupil, est composé du mot *ragin* « conseil » et du mot *hard* « dur, fort » ; il signifie donc : « fort par le conseil » ; mais *ragin* « conseil » a disparu de toutes les langues germaniques, sauf du gothique ; on le retrouve dans les *rachinburgi* de la loi salique : donc le nom *Raginhard*, formé à une époque où ses éléments avaient un sens, est antérieur à l'invasion des Francs en Gaule et atteste l'origine ancienne et toute germanique de l'épopée animale. Il en est de même d'*Isengrim*, qui signifie soit « féroce comme le fer », soit « masque (ou casque) de fer ». Mais le nom de Renard est surtout décisif : le sens n'en était pas encore oublié au XIII^e siècle, puisqu'un des poètes de notre roman fait dire au goupil : *Je ai maint bon conseil doné, Par mon droit nom ai nom Renart*. Cette étymologie a été le plus grand appui du système de Grimm sur l'origine ancienne et le caractère germanique de la prétendue *Thiersage* ; tout le système a été ébranlé, bien qu'au moment même on ne semble pas s'en être aperçu, quand A. Lübben, en 1863, détruisit l'explication

1. C'est celui que j'ai cité à la note 2 de la page précédente.

de Grimm et montra que *ragan* (*ragin*, *regin*) est un élément qui entre dans beaucoup de noms sans avoir d'autre fonction que de renforcer la valeur d'un adjectif qu'il précède [1], l'adjectif *regenheart* existe en anglo-saxon et signifie simplement « très dur ». *Isengrim* signifie ce qu'on veut, mais n'a rien qui le désigne particulièrement comme nom du loup. Nous avons affaire là comme partout à des noms d'hommes, qu'on a appliqués à des animaux sans s'inquiéter de leur sens.

Grimm s'était bien rendu compte que ce procédé avait été employé. Posant le principe qu'à l'origine aucun nom de l'épopée animale n'est « vide », qu'on a dû avoir une raison de l'appliquer à tel ou tel animal, il le détruit aussitôt par la façon dont il le définit. Il admet trois catégories : l'une de noms clairement significatifs (*Chanteclair*, *Noble*, *Bruyant*) ; l'autre de noms d'hommes dont on perçoit encore le sens et qu'on choisit à cause de cela (*Isengrin*, *Renard*) ; la troisième « de noms d'hommes, sans égard à leur sens, appliqués par suite d'une allusion personnelle ». La difficulté, ajoute-t-il, est de distinguer la troisième catégorie de la deuxième. Il croit y être arrivé pour Isengrin et Renard [2] ; il y renonçait lui-même pour tous les autres. Son explication d'Isengrin et Renard étant abandonnée,

---

1. Il est probable, comme le montre A. Lübben, que *ragan* avait primitivement le sens de « dieu », c'est ce qui explique qu'on trouve des noms composés des mêmes mots soit avec *ragan*, soit avec *ans* ou avec *got* : *Raganhelm Anshelm Gothelm*, *Raganhard Anshard Gothard*.

2. Et aussi, mais moins sûrement, pour *Baudouin* et *Fromond*. L'idée que *Dieprecht*, nom de Tibert dans le *Reinhart Fuchs*, serait la forme originaire et signifierait « bon voleur », ne supporte pas l'examen. Plus délicate est la question pour le nom de *Brun* ; c'est à la fois un nom d'homme, *Bruno*, et un nom significatif qui s'applique bien à l'ours : il rentrerait seul, à vrai dire, dans la deuxième catégorie de Grimm (toutefois Grimm n'admet pas que *Brun* ait rien à faire avec le nom d'homme). Mais ce procédé tout extérieur et mécanique d'appeler l'ours *Brun* parce qu'il est brun paraît étranger à la forme primitive de nos récits : il est plus probable que Brun rentre dans la catégorie des noms d'hommes ; le latin et l'allemand, en disant *Bruno*, *Brune*, montrent qu'ils le comprennent ainsi. Il est vrai qu'en français on attendrait *Brunon*, mais ce nom a été très peu usité en France, et cette circonstance peut rentrer dans un ensemble de faits qui sera examiné tout à l'heure.

il ne reste plus que deux catégories. Or la première se dénonce évidemment comme moderne, ne comprenant aucun des acteurs principaux et primitifs du drame, et comme d'invention toute littéraire et poétiquement très inférieure : ces noms « parlants » empêchent l'illusion nécessaire à la fiction tout comme les noms significatifs de l'ancienne comédie, si justement abandonnés (Fleurant, Nigaudin, M^me^ la Ressource, etc.). Restent donc uniquement les noms de la troisième catégorie : Isengrin, Renard, Brun, Grimbert, Tibert, Brichemer et les femelles Hersent, Richeut, Erme. Tous ces noms sont incontestablement germaniques [1]. Comment se fait-il qu'ils soient appliqués aux animaux dans des poèmes français ? La raison en est bien simple, dit P. Paris : ils sont d'origine franque comme étaient les noms portés en France au XI^e^ siècle par la grande majorité des hommes ; quant à la raison qui les a fait choisir plutôt que d'autres, nous ne la connaissons pas : peut-être un Renard, un Tibert, un Brichemer avaient été surnommés « le goupil, le chat, le cerf », et on reporta aux animaux les noms des hommes qu'on leur avait comparés.

Le fait est vrai, tout le monde le sait, et forme un des traits les plus curieux de notre histoire. La nomenclature romaine disparut avec l'empire, et ne fut pas remplacée par une nomenclature chrétienne, bien que celle-ci ait aussi pénétré, surtout dans le peuple. L'immense majorité des noms de personnes furent allemands, et on retrouve en France, au moins en partie, la richesse et la variété extraordinaires de cette nomenclature, une des plus belles floraisons de l'esprit poétique et individualiste de la race. Peu à peu, tout cela se tasse, se raréfie, et à chaque siècle on voit diminuer, jusqu'à un appauvrissement très incommode, le nombre des noms usités. Donc, en effet, si les noms des animaux leur ont été donnés en France au moyen âge, il est tout à fait naturel que ce soient des noms germaniques, et tant qu'on se tient dans ces limites, il n'est pas besoin de

---

1. *Isangrim*, *Raganhard*, *Bruno*, *Grimberct*, *Theodberct*, *Herisuind*, *Richild*, *Irma*. Le premier élément de *Brichemer* est obscur, mais le second est le germanique *mar* que nous retrouvons dans *Guillemer*, *Timer*, *Fromer*, *Omer*, etc.

dire, avec Müllenhoff [1] et autres, qu'ils ont été donnés aux animaux dans un pays où les deux langues se côtoyaient et se pénétraient. Un auteur de fableau du XII[e] siècle, qui appelait ses personnages Robert, Aloul, Gautier, Aélis, Emme, n'avait pas à recourir à ses voisins allemands : il prenait simplement ces noms dans son entourage. Autant en ont pu faire les poètes français de *Renard* [2].

Mais ici se présente une question qui ne peut être négligée. Les noms qui nous occupent ont-ils été effectivement portés en France au moyen âge ? Pour quelques-uns, c'est incontestable, surtout pour Renard : nous trouvons des personnages de ce nom en France aux époques mérovingienne et carolingienne, et encore aux XII[e] et XIII[e] siècles [3] ; nous rencontrons aussi, quoique moins fréquemment, les noms de Hersent et de Richeut (quant à Erme, il est d'introduction récente dans le cycle). Mais les autres ne paraissent avoir été usités que dans une certaine région de la France, et, même là, à une époque ancienne. Le nom de Tibert (*Theodberct*) est celui de deux rois austrasiens, mais on ne le rencontre que rarement plus tard en France [4]. Le nom de *Grimbert* est fréquent aux X[e]-XII[e] siècles sur les bords du Rhin ; en France je n'en trouve qu'un exemple, dans le *Polyptyque* d'Irminon. *Bruno* a été peu usité en France : les exemples qu'on en a sont presque tous rhénans ou lorrains [5]. Mais le plus frappant est assurément le nom, si essentiel au

---

1. Je suis surpris que M. W. Förster, dans son compte rendu du livre de M. Sudre (*Literarisches Centralblatt*, 1893, col. 1394), compare l'emploi de noms germaniques dans un poème français à celui de noms français dans un poème allemand et veuille en tirer les mêmes conséquences pour l'origine du poème. Le même critique revient sur le sens étymologique que les noms d'Isengrin et de Reginhard auraient eu pour les Allemands : mais les germanistes, comme on l'a vu, ont déclaré ce sens imaginaire.

2. *Zeitschrift für deutsches Alterthum*, 1886, p. 7.

3. A cette époque, il commence à être rare, et on le confond très souvent avec *Renaud*.

4. On peut encore citer Tiécelin (all. *Tiezelin*, dim. de *Theodo*), fréquent sur les bords du Rhin, mais inconnu en France.

5. Inutile de rappeler que le célèbre fondateur des chartreux était né à Cologne.

cycle, d'Isengrin : malgré toutes mes recherches, je n'ai pu en découvrir qu'un seul exemple, et c'est dans un poème composé bien probablement en Lorraine, dans la suite de *Girbert de Metz* que nous a conservée le manuscrit fr. 1162 de la Bibliothèque nationale [1]. Il me paraît bien difficile de refuser à ces observations une importance réelle. Comment admettre qu'un poète (ou un simple conteur) soit allé chercher pour le donner à son loup un nom qui aurait été inconnu dans son pays ? A moins de placer dans l'Allemagne propre, où le nom d'*Isengrim* a été très répandu, au moins dans une certaine région, du VIII^e^ au XI^e^ siècle [2], l'origine de l'épopée animale, ce qui n'est pas vraisemblable pour plus d'une raison, il faut la mettre en Lotharingie, dans le pays auquel nous amènent de concert les divers noms que nous venons d'examiner. Et c'est dans un poème latin que je chercherais volontiers cette origine, car on ne peut guère, en considérant la popularité du nom d'Isengrin pour le loup à Laon dès 1112, la faire descendre plus bas que le X^e^ siècle, et à cette époque on admettrait difficilement une œuvre française tout à fait originale. Au contraire nous trouvons précisément au X^e^ siècle et en Lorraine (près de Toul) un poème latin, l'*Ecbasis cujusdam captivi*, dans lequel une fable ésopique est développée, traitée et encadrée déjà tout à fait dans le style de l'épopée animale. C'est dans la Lotharingie, depuis Saint-Gall jusqu'à Gand, que nous voyons se produire aux X^e^ et XI^e^ siècles toute une série de poèmes appartenant à un

---

1. Voir la *Table des noms* à la suite de l'édition de *Raoul de Cambrai* de MM. Meyer et Longnon. Dans le mystère de *Saint Christofle* de Chevalet, le clerc du grand prêtre Antropatos est appelé *Ysengrin* ; mais ici (en 1527), ce nom vient sans doute du *Roman de Renard* (voir Ed. du Méril, *Poés. inéd.*, p. 129). Isengremer, dans la Somme, n'est pas, comme on pourrait le croire, composé avec Isengrin : la forme ancienne est *Isengerii mare*. Le nom d'Isengier et surtout celui d'Isembart ou Isembert ne sont pas rares, ce qui rend encore plus frappante l'absence de celui d'Isengrin.

2. Voir pour tous ces points Förstemann, *Altdeutsches Namenbuch*. Le nom d'*Isengrim* est attesté de 762 à 1090 en Alémannie, en Bavière et dans la Haute-Autriche ; il a été porté par des personnages importants. Là aussi on trouve des noms de lieux comme *Isengrimivilla*, *Isengrimesheim*, *Isengrimeschirichun*.

même courant littéraire, dans lesquels, pour renouveler la poésie latine, on cherche des sujets dans la tradition populaire : le *Waltharius*, le *Ruodlieb*, la *Fecunda Ratis*, l'*Unibos*, l'*Ysengrimus* et divers petits poèmes rythmiques. Le poème latin où pour la première fois apparaissaient les noms d'*Isengrimus*, de *Rainardus* [1] et probablement la plupart des autres [2] fut sans doute traduit de très bonne heure en français ; il répandit dès le XI[e] siècle, dans l'Ile-de-France et la Picardie, la connaissance de ces noms et le goût des aventures semblables à celles qu'il racontait. Mais qu'y avait-il dans ce poème primitif ? Nous ne le savons pas. On peut se demander si ce n'est pas lui que désigne l'auteur de la br. XXIV sous le nom d'*Aucupre*, resté pour nous énigmatique, en lui attribuant l'histoire de la création d'Isengrin et de Renard [3]. Il serait plus que téméraire de vouloir en retrouver le sujet dans le poème que Nivard a inséré dans l'*Ysengrimus* en le disant composé par l'ours, et où l'on reconnaît trois épisodes du cycle [4]. Il est seulement probable qu'il racontait déjà les tours joués par Renard à Isengrin. Tout ce que l'on pourrait en dire ne serait qu'une vaine conjecture ; mais le fait même de son existence paraît très vraisemblable. Qu'il se soit perdu, c'est ce qui n'a rien de surprenant. Le principal mérite de ce poème est d'avoir donné aux animaux des noms d'hommes ; mais cette heureuse imagination ne devait être féconde que plus tard et dans d'autres conditions.

---

1. J'ai déjà remarqué que l'*h* manque à ce mot dès le plus ancien temps. Si le poème primitif avait été écrit en Allemagne on aurait *Reinhardus*.

2. C'est ce qui explique que l'ours s'appelle *Brun* et non *Brunon* : emprunté à un poème latin, ce nom n'a pas été traité comme les noms adoptés.

3. On ne peut guère songer à le retrouver dans le livre que Richard de Fournival mentionne dans sa *Biblionomia* parmi les œuvres des poètes : *Baldoini Ceci apologya de actibus Ysengrini* (voir Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, II, 532). Ce livre n'est pas le poème de Baldwin, traduit en 1280 du *Reinaert* flamand, et par conséquent postérieur à Richard de Fournival. C'était sans doute une œuvre d'un caractère allégorique et satirique.

4. A savoir : le pèlerinage de Renard, Renard et le coq, le *moniage* d'Isengrin.

Pourquoi, nous sommes-nous aussi demandé, a-t-on choisi ces noms plutôt que d'autres ? L'usage de donner à des animaux des noms d'hommes, qui désignent non un individu (comme pour les chiens ou les chevaux), mais tous les individus de l'espèce, existe en dehors du *Roman de Renard* [1]. Mais ces noms ne s'appliquent qu'à des animaux avec lesquels l'homme est dans une familiarité affectueuse et qu'il éprouve le besoin d'interpeller. C'est ainsi qu'on appelle le perroquet *Jacquot*, l'étourneau *Sansonnet*, la pie *Mahaut*, *Margot* ou *Jacquette*, le corbeau (en néerlandais) *Cobbo* (*Jacob*) : ce sont des oiseaux auxquels on apprend à parler, avec lesquels on cause [2]. Des raisons analogues, quoique un peu différentes, ont fait appeler l'ours *Martin* en France, *Michel* en Suède et en Russie [3], le singe également *Martin* [4] ou *Bertrand*, le chat *Minet* et (en Russie) *Vachka* [5]. Il est évident qu'il n'y a dans cet usage aucune allu-

1. C'est bien à tort qu'Éd. du Méril (*Poés. inéd.*, p. 125) paraît regarder tous les noms de ce genre comme provenant de branches perdues de ce roman.

2. Le moineau vit si près de nous qu'on a aussi éprouvé le besoin de lui donner un nom d'amitié, *Pierrot* ; ce nom est devenu un nom commun comme *sansonnet* et *renard* ; dans la fable des *Deux Moineaux*, de La Fontaine, il est encore compris comme nom propre : *Du pétulant Pierrot et du sage Raton*.

3. Le nom de *Bruin*, attribué à l'ours en Angleterre, vient certainement du roman ; mais, si je ne me trompe, il est tout littéraire et ne s'emploie pas dans le peuple.

4. Déjà dans le *Reinaert* flamand, mais non dans nos poèmes français.

5. Les chats ont quelquefois, dans les maisons où il y en a plusieurs, des noms individuels. — Le nom de l'âne présente des phénomènes curieux. L'âne a porté en France, dès le moyen âge, le nom populaire de *Baudouin*, qui paraît bien s'être conservé dans le diminutif *Baudet* (qu'on trouve aussi usité comme nom propre d'homme), et l'âne de notre roman, qui porte des noms si divers (voyez ci-dessus), n'y a précisément pas celui-là (sauf dans *Renart le Nouvel* un jeune âne à peine mentionné) ; mais il se retrouve dans toutes les imitations étrangères : ici on peut assurément supposer des branches perdues, ou croire que *Baudoin* était au XII[e] siècle le nom flamand et allemand de l'âne, substitué au nom français par les imitateurs de *Renard*, et passé plus tard en France. Chez nous, l'âne s'est encore appelé *Brunel*, *Henri*, *Martin*.

sion satirique à des personnages appelés Jacquot ou Martin : on a seulement appliqué à des bêtes presque humanisées des noms très familiers; tout ce qu'on peut noter, c'est que l'antiquité, si je ne me trompe, ne nous offre rien de pareil. Mais est-il vraisemblable qu'on ait donné ainsi des noms propres à des animaux sauvages avec lesquels on n'avait pas de rapports quotidiens [1]. Il n'y en a guère d'exemples en dehors précisément du cycle de Renard [2], et cela ne s'expliquerait que dans une époque primitive, par une formation mythique, l'animal redouté étant considéré comme une sorte de héros, d'être surnaturel; je ne sache pas cependant que la mythologie nous présente le fait. Or le *Roman de Renard*, dans son état primitif, n'a pour acteurs que des animaux sauvages : le loup, le goupil, l'ours, le chat sauvage, le blaireau, le sanglier, le cerf. Les épisodes où figurent le coq, le cheval, le chien, l'âne, la truie, sont sensiblement postérieurs et le fruit d'inventions postiches ou d'emprunts à des fables littéraires [3]. Les animaux domestiques sont trop mêlés à la vie humaine pour prendre part à la vie absolument indépendante et complète en soi qui est la condition de l'épopée animale, à la vie de rêve qu'on se représente menée par les animaux, loin des hommes, dans les champs et dans les forêts. Il ne me paraît pas probable que des noms humains aient été donnés à des animaux sauvages par la pure création populaire, en dehors de tout récit, comme ils l'ont été aux animaux cités plus haut. Or, dans les récits populaires, là même où nous les trouvons les plus répandus, en Scandinavie, en Finlande, en Russie, en Allemagne, en France (*folklore* actuel), chez les nègres, les espèces animales n'ont pas de noms propres [4]. Il est

1. Si l'ours a un nom dans plusieurs pays, il le doit à son état fréquent de captivité, dans lequel il est sans cesse interpellé par ceux qui s'amusent de ses actes.

2. Dans une fable bretonne publiée par M. J. Loth (*Annales de Bretagne*, III, 429), le goupil est appelé Alain et le coq Olivier. Il serait curieux de savoir si ces noms sont anciens et répandus en Bretagne.

3. Je ne parle pas du lion, venu de l'Orient, et des autres animaux, inconnus à nos contrées, introduits dans le roman par des fictions purement littéraires.

4. C'est une des preuves à ajouter à toutes celles qu'a données M. Sudre

donc bien probable que nous avons affaire ici à une invention parfaitement consciente et voulue, à la création d'un vrai poète, et sans doute du poète latin, originaire de la région lorraine, dont nous avons admis l'existence.

Mais pourquoi l'inventeur, quel qu'il soit, des noms de l'épopée animale les a-t-il choisis ? Jacob Grimm et Paulin Paris sont ici d'accord pour admettre des allusions personnelles. Tel était déjà l'avis de l'auteur de la branche XXIV, qui nous fait un vrai cours sur les origines du *Roman de Renard*. D'après lui, Isengrin était un seigneur brigand et pillard ; sa femme Hersent partageait tous ses vices ; leur neveu Renard, qui avait les cheveux roux, était un trompeur sans pareil, et sa femme Richeut menait une conduite scandaleuse : ce quatuor a fourni des noms au loup et à la louve, au goupil et à la goupille. C'est pour cela que dans le roman Renard et Isengrin se traitent d'oncle et de neveu sans l'être réellement. Cette explication remonte-t-elle au premier auteur d'une branche du roman, c'est-à-dire à notre poète latin du x^e^ siècle ? C'est peu probable, même s'il a fourni au rimeur de la branche XXIV l'histoire de la création des deux animaux malfaisants [1] ; je crois bien plutôt qu'elle est venue à l'esprit de ce rimeur, tout comme une théorie se présente à un critique moderne. Elle me paraît peu vraisemblable : il ne doit pas y avoir plus d'allusion dans *Isengrin*, *Renard*, etc., qu'il n'y en a dans *Martin*, *Jacquot*, etc. Le premier créateur de ces noms, tout comme le peuple qui a créé les autres, a simplement affublé ses animaux des noms les

---

de l'indépendance complète des contes populaires (sauf peut-être dans un bien petit nombre de cas) à l'égard des versions littéraires qui constituent notre roman.

1 Cette histoire, que le poète dit empruntée à un livre appelé *Aucupre*, est fort singulière et bien probablement d'origine manichéenne ; la femme y est considérée comme l'être malfaisant par excellence et la cause de tout mal dans le monde. Il est bien curieux qu'on la retrouve aujourd'hui populaire (avec quelques variantes) en Provence : voyez *Li conte prouvençau* de Roumanille, I, *La Vedigano*. Serait-ce un héritage des Albigeois ? Je n'ai pas rencontré ce conte ailleurs ; mais il rappelle plus d'un récit bulgare, et l'on sait que les Bulgares ont propagé en Europe l'hérésie manichéenne.

plus usités autour de lui. Nous ne saurons jamais les raisons qui lui ont fait choisir tel nom plutôt que tel autre, et cela n'importe pas beaucoup. L'important, c'est que l'introduction de ces noms dans les contes d'animaux, en leur donnant une unité qu'ils n'avaient pas et en rapprochant d'une façon toute naturelle les animaux de l'humanité, a fait d'un certain groupe de ces contes une véritable épopée.

L'attribution aux animaux de noms humains n'est pas le seul trait caractéristique du *Roman de Renard*. Il faut y joindre le rôle prépondérant donné dans les récits au goupil et au loup, les relations de parenté qui sont supposées entre eux, et l'hostilité qui les divise.

De tout temps on a fait au goupil une place hors ligne dans les contes d'animaux ; je ne rassemblerai pas ici les preuves de ce fait, déjà souvent réunies : on sait quel rôle considérable il tient dans les fables ésopiques, où il représente la ruse et en même temps la sagesse pratique. On sait aussi que dans les fables indiennes ce rôle est rempli par le chacal, et on a montré par de bonnes raisons que le chacal est probablement le personnage primitif, remplacé par le goupil dans les pays où le chacal est rare ou inconnu. Le loup était considéré d'ordinaire comme le représentant de la voracité et de la force brutale, et revient souvent dans les fables et les contes d'animaux de tous les pays. Il était naturel que les deux animaux sauvages les plus répandus et les mieux connus de nos contrées devinssent les protagonistes de l'épopée animale. Leur hostilité est déjà indiquée dans plus d'une fable grecque ; elle se présente à peu près toujours avec le caractère qu'elle a dans notre roman : le loup, plus fort, mais crédule et impétueux, se laisse perpétuellement duper par le goupil. Nous retrouvons ce même trait dans un grand nombre de contes populaires de l'Europe ; seulement, dans une partie des pays scandinaves et de la Finlande, le loup est remplacé par l'ours. Nous verrons plus tard si on doit regarder, comme on le fait généralement aujourd'hui, cette forme des récits en question comme la forme primitive ; ce qui paraît certain, c'est que ni le premier auteur de l'épopée animale ni ses continuateurs ne l'ont connue : pour eux, c'est le loup et le goupil qui sont toujours en guerre, et cette guerre est, d'après la déclaration expresse de plusieurs auteurs, le sujet

même du *Roman de Renard*. Il est remarquable cependant qu'elle ne nous est racontée nulle part comme une guerre véritable. Dans une série d'épisodes, nous voyons Renard tromper Isengrin, lui faire perdre un membre, le mettre en péril de mort, le déshonorer, le bafouer, mais toujours en se donnant comme son ami et en se justifiant auprès de lui par d'impudents mensonges. Quand enfin Isengrin, exaspéré du plus sanglant de ces outrages (le viol de sa femme), veut se venger de Renard, il ne lui déclare pas la guerre : il va se plaindre au roi Noble, et ainsi nous ne voyons jamais cette guerre

> Qui tant fu dure et de grant fin
> Entre Renart et Ysengrin,
> Qui mout dura et mout fu dure
> Des deus barons, (Br. II, v. 11-14)

qu'on nous annonce ou qu'on nous rappelle sans cesse. Un seul passage nous représente le résumé d'une histoire que nous ne trouvons pas ailleurs, et qui est bien un épisode de guerre. Renard, dans la branche I, fait à son cousin Grimbert une confession générale de ses péchés, et il raconte ainsi ses torts envers le dogue Roonel : « Quand s'assembla devant mon repaire l'armée de sangliers, de vaches, de bœufs et d'autres bêtes bien armées qu'y avait amenées Isengrin, pour mettre fin à cette guerre je pris à ma solde le mâtin Roonel : ils étaient bien cent quarante compagnons, tant chiens que lices ; ils y reçurent force coups et plaies ; mais ils furent mal payés, car quand l'armée fut retirée je les frustrai de leur solde ; je leur enlevai par ruse ce que je leur avais promis, et au départ je leur fis la grimace [1]. » Cette branche perdue ne devait pas être ancienne, à en juger par le rôle qu'y jouaient des chiens, des vaches et des bœufs, tous animaux domestiques ; mais elle n'était sans doute qu'une variation d'un récit dont le souvenir s'était conservé, et qui, par son sujet même, a dû contribuer beaucoup à donner au *Roman de Renard* son caractère d'épopée

1. Cela explique la rancune de Roonel contre Renard et l'empressement qu'il met dans la br. IV à se prêter à la perfidie dont Isengrin le fait l'instrument.

et d'épopée féodale. Ce récit disparut devant l'invention plus ingénieuse de la plainte portée par Isengrin devant le roi Noble, invention qui doit être étrangère aux fictions primitives puisque le lion n'a pas de nom commun dans les plus anciens poèmes. et qu'on peut croire qu'il était inconnu aux premiers récits, construits uniquement avec des contes courant dans le peuple.

Plus remarquable est la parenté attribuée dans notre cycle aux deux principaux personnages : elle lui est tout à fait propre et elle lui est essentielle ; mais elle se présente dans les différentes versions sous deux formes différentes. Dans tous les poèmes français Isengrin et Renard sont compères [1] ; dans l'*Ysengrimus* Isengrin est l'oncle de Renard, et, ce qui est plus curieux, il en est de même dans le *Reinaert*, composé cent ans environ après l'*Ysengrimus* dans le même pays, mais d'après des sources françaises où Renard et Isengrin étaient compères : il semble bien que le traducteur flamand ait ici modifié son original pour le conformer à une conception répandue chez ses compatriotes, ce qui indiquerait que le cycle de Renard avait dans les Pays-Bas une existence indépendante des poèmes français. On s'est demandé quelle était la conception la plus ancienne des deux : Grimm, trompé par une erreur antérieure sur l'*Ysengrimus* et en outre par un vers mal compris de ce poème, lui attribuait le rapport de compérage et déclarait dès lors ce rapport plus ancien que l'autre [2] ; il semble au contraire que celui d'oncle à neveu, plus simple, moins artificiel, soit le

---

1. Voyez, par exemple, branches I, 3, 84 ; II, 1072 ; III, 212 ; IV, 218, 237 ; V, 7, 818 ; VI, 355, 547 ; VIII, 294 (où Primaut remplace Isengrin) ; XVI, 1502 ; XVII, 181, etc. Au début de la branche V (v. 58, 66, 91), Renard appelle Isengrin son oncle, mais ce début est visiblement traduit de l'*Ysengrimus* ; de même la branche XXIV, qui fait d'Isengrin et de Renard l'oncle et le neveu, renvoie expressément à un livre latin (*Aucupre*), peut-être au poème primitif. Le *Reinhart Fuchs* suit ses modèles français en faisant d'Isengrin le compère de Renard : il est même seul à nous apprendre que c'est parce que Renard avait tenu sur les fonts un des fils d'Isengrin (v. 548. 1206).

2. *Reinhart Fuchs*, p. XXV. Sur le contresens de Grimm voy. Voigt, *Ysengrimus*, p. CXXX.

primitif, et qu'il ait été modifié dans la France centrale quand l'épopée animale y pénétra [1]. Quoi qu'il en soit, c'est, comme dit excellemment Grimm, « une invention très heureuse et qui pénètre toute l'action, que de nous montrer le loup dans le rôle d'un vieux compère bourru, dont le jeune et fringant compère est avec sa commère dans des relations équivoques, ou d'un oncle grondeur que berne son coquin de neveu ». Les personnages se rapprochent ainsi de l'humanité et nous apparaissent comme plus réels.

Tels sont les faits essentiels qui constituent dès son origine et jusqu'à la fin le cadre du *Roman de Renard* ; il me paraît probable que ce cadre a été tracé dans la France orientale [2] vers le x^e^ siècle, par un poète latin. Nous ne savons pas ce qu'il y avait fait entrer, mais ce que nous y trouvons plus tard se ramène essentiellement à deux grandes sources : les contes populaires et les fables gréco-orientales d'animaux. Très faible est l'apport d'une troisième source, à laquelle dans ces derniers temps on a voulu donner une importance capitale. Jacob Grimm, comme on sait, avait cru voir dans le *Roman de Renard* le débris d'une épopée animale populaire, aussi nationale que l'épopée héroïque elle-même, créée par les Germains et spécialement développée par les Francs sur la base d'une ancienne tradition commune aux peuples indo-européens. Cette théorie, dont on a vu plus haut le frêle appui étymologique, avait longtemps régné presque sans partage non seulement en Allemagne, mais en Belgique, en Hollande, en Scandinavie, en Angleterre et même en France, où Fauriel l'avait adoptée en y faisant à peine quelques réserves. Le premier, en 1860, Paulin Paris l'attaqua

---

1. M. Martin (*Observations*, p. 41) voit dans les deux conceptions l'opposition des idées germaniques et romanes : « C'est l'habitude germanique qui attache un si grand prix à ce lien de famille, tandis qu'en France comme dans les pays romans en général la parenté ecclésiastique l'emporte sur la parenté naturelle. » Je ne sais trop sur quoi se fonde cette assertion ; l'auteur ne dit pas quelle est à son avis dans le cycle la plus ancienne des deux façons de se représenter les rapports d'Isengrin avec Renard.

2. C'est ce qui pourrait expliquer qu'on trouve dans les Pays-Bas des traces d'une épopée animale indépendante des poèmes français.

de front [1], en montrant la part considérable des apologues ésopiques, de provenance purement littéraire, dans le *Roman de Renard* ; mais ses idées, repoussées par Jonckbloet et écartées avec dédain par Grimm, n'avaient pas fait fortune au moins en Allemagne [2], quand Müllenhoff, en 1874, les reprit pour son compte dans un court article qui, grâce à la grande autorité dont il jouissait et au ton péremptoire avec lequel il les exprimait, sembla une révélation et fut comme un coup de clairon qui fit crouler en un moment le château chimérique élevé par la science et l'imagination de Jacob Grimm. Ce que Müllenhoff apportait de nouveau, c'était surtout la constatation que l'hypothèse d'une épopée animale des Germains ne reposait sur aucune base sérieuse : « D'une légende épique animale... nous ne trouvons de traces certaines ni en Allemagne, ni dans le Nord, ni en Angleterre. C'est qu'en réalité elle n'a jamais existé. Le traitement épique de la fable animale appartient au moyen âge et avant tout à la poésie latine des clercs. » S'appuyant sur les recherches de M. Otto Keller, il établissait que le héros primitif de la fable qu'il regardait comme centrale (la maladie du lion) était le chacal et non le goupil (donc les récits du moyen âge venaient de l'Inde par une transmission gréco-latine) : cette fable avait passé dans la tradition orale en Italie, d'où

1. Dès 1846 Herzberg avait émis des idées analogues, mais sans serrer de près la question, et son étude, faite à propos des fables de Babrios, était restée à peu près inconnue du monde des germanistes. Wackernagel, tout en acceptant et même en poussant plus loin le système de Grimm, avait montré la faiblesse de quelques-uns de ses arguments, insisté sur l'importance des fables antiques et sur le rôle de la Gaule dans leur transmission, et reconnu qu'il était impossible qu'un poète français du XIIIe siècle connût encore le prétendu sens du nom de Renard, « fort par le conseil ». En 1861, M. Ch. Potvin, sans avoir connu l'étude de P. Paris, voyait dans les fables ésopiques et le *Physiologus* les principales sources du *Roman de Renard*, mais admettait encore qu'il avait subi une forte influence germanique. Cela n'empêche pas, non plus que certaines erreurs ou inexactitudes de P. Paris, qu'il n'ait été le premier à opposer un système suivi à celui de Grimm, et on s'étonne que M. E. Martin (*Zeitschr. für rom. Phil.*, XVIII, 287) veuille le contester.

2. Dès 1866, Scherer, dans des articles dont je n'ai pas connaissance, avait, paraît-il, abandonné le système de Grimm.

Paul Diacre l'apporta à la cour de Charlemagne, et se répandit en France et en Allemagne, où elle fut traitée dans des poésies latines ecclésiastiques (de même Alcuin mettait en vers la fable du coq et du loup). Les noms humains donnés aux animaux leur furent attribués, au XI^e siècle, « dans la France du nord-est ou en Flandre et en Artois [1]. . . . La propagation de ces noms, comme le traitement épique de la fable animale, part, seulement depuis le XII^e siècle, de la poésie française du Nord et en est absolument dépendante. » Et il concluait ainsi : « L'hypothèse ici exposée explique complètement et simplement tous les faits qui sont en question; elle peut donc passer pour la seule possible et juste... En tout cas, il ne faut pas oublier que l'épopée animale n'est pas sortie d'une ancienne tradition populaire, mais est un produit de la poésie des clercs... Le Seigneur lui-même n'avait-il pas en quelque sorte invité les clercs à la fable animale en leur proposant la parabole du bon pasteur et en les mettant en garde contre les loups couverts de l'habit des brebis ? »

L'idée exprimée dans ces dernières lignes, d'après laquelle le *Roman de Renard* aurait non seulement une origine purement littéraire et cléricale, mais un caractère parabolique et religieux, devait prendre pendant quelque temps en Allemagne une importance exclusive et excessive. De ce que les plus anciens monuments de l'épopée animale sont en latin, il ne s'ensuit pas que les clercs l'aient créée ; Müllenhoff lui-même remarque que dans les fables contées par Alcuin et Paul Diacre il y a des traces de transmission populaire [2]. Mais l'idée la plus discutable, idée qui revient dans presque tous les travaux allemands postérieurs à celui de Mullenhoff [3], est celle qui rattache l'épopée

---

1. J'ai dit plus haut que cette détermination locale, sur laquelle Müllenhoff insiste, n'avait pas de raison d'être.

2. Que plusieurs branches du *Renard* français (toutes d'après Müllenhoff, mais voyez ci-dessus, p. 354) aient des clercs pour auteurs, cela ne prouve pas encore grand'chose.

3. Elle avait déjà été soutenue avec beaucoup d'érudition par Ed. du Méril, qui voyait dans Renard et aussi dans Isengrin des figures de Satan. M. A. Meissner, dans ses articles sur les représentations figurées du *Roman de Renard* (1876, 1877, 1881), ne fait guère que la développer : pour lui le cycle de

animale à l'enseignement chrétien, c'est-à-dire à la prédication et à la satire. En réalité cet élément — que caractérise surtout le thème du « loup moine [1] » — est propre aux poèmes latins des clercs : c'est eux qui l'ont introduit ; il ne se trouvait pas dans les récits auxquels ils puisaient, et ils ne l'ont pas fait pénétrer dans la tradition. Les origines en partie antiques du *Roman de Renard* supposent à coup sûr l'intervention des clercs dans sa formation ; mais ils n'y ont contribué qu'en tant que sachant le latin et connaissant par conséquent les fables de l'antiquité [2], et ils n'y ont à l'origine mêlé aucune intention

---

Renard est purement scolastique. Il était d'ailleurs influencé par le sujet de son étude, la représentation de scènes d'animaux dans les églises (les seules qui nous soient parvenues) ayant naturellement un caractère allégorique (mais la plupart d'entre elles n'appartiennent nullement en réalité à notre cycle). Toutes les idées de Müllenhoff se retrouvent dans l'introduction de l'*Ysengrimus*, par laquelle M. E. Voigt, en 1884, a couronné toute une série d'excellents travaux consacrés au cycle de Renard dans ses formes latines ; elles y sont systématisées et poussées à l'extrême (voy. notamment p. XC ss.) : l'auteur a confondu l'appropriation que l'esprit clérical et monacal a faite du sujet avec le sujet lui-même. Le même système se retrouve, atténué, dans l'introduction de M. Reissenberger à son édition du *Reinhart Fuchs* (1886), où il est assez singulièrement combiné avec des restes du système de Grimm. Après le livre de M. Sudre, M. E. Martin (*loc. cit.*, p. 289) dit encore : « L'origine de l'épopée animale du moyen âge doit être cherchée dans des inventions cléricales d'école bien plutôt que dans le *folklore*. »

1. Ce thème du loup moine joue notamment dans le système de M. Voigt un rôle capital et rattache pour lui, comme pour Müllenhoff, tout le cycle à la parole citée du Christ. En réalité il est si peu important dans les poèmes français qu'il n'y est à peu près représenté (sauf le *moniage* dérisoire de la branche II) que par une allusion de la branche I, et que M. Sudre a pu se borner à en faire une mention passagère (p. 241). Le caractère essentiel du loup dans le cycle n'est nullement l'hypocrisie : c'est un mélange de gloutonnerie féroce, de bonhomie crédule et de guignon persistant, qui en fait la dupe de tous ceux que sa force met à sa merci. Il est vrai que la poésie latine de cloître s'est amusée de bonne heure à représenter le loup comme clerc ou moine ; mais l'inspiration de ces récits a été beaucoup moins la satire ou l'allégorie que l'idée, si souvent exprimée au moyen âge, que la nature est plus forte que l'éducation.

2. Encore faut-il noter que presque toutes les fables antiques qui figurent dans le cycle y sont arrivées, non par transmission purement littéraire, mais

religieuse ou morale. La constitution de l'épopée animale, notamment, fondée sur l'antagonisme de Renard et d'Isengrin, à quelque premier auteur qu'elle remonte, n'a rien à voir avec l'enseignement chrétien. C'est une idée purement poétique, qui aurait pu venir à un trouveur profane tout aussi bien qu'à un clerc. Laissant donc complètement de côté cet élément religieux et satirique qui ne joue aucun rôle dans notre cycle, nous avons à examiner les deux grandes sources, indiquées plus haut, des récits dont il se compose, et à rechercher comment ces récits sont entrés dans le cycle, comment ils y ont été traités, et dans quel rapport ils se trouvent avec les versions correspondantes de la littérature ou du *folklore* ; nous verrons ensuite ce qui, dans les épisodes vraiment intéressants du *Roman de Renard*, peut être attribué à l'invention des poètes du moyen âge, travaillant, naturellement, sur les données fournies par les sources premières.

III

En décembre 1881, dans la leçon que je consacrai, au Collège de France, à l'enseignement de mon père, en parlant de ses études sur le *Roman de Renard*, qu'il avait d'abord faites devant ses auditeurs, je constatai que les idées qu'il avait opposées à celles de Grimm étaient celles qu'avait depuis adoptées la science allemande, et j'ajoutai : « Le cycle de *Renard*, il faut le reconnaître, appelle encore bien des recherches : à côté des fables ésopiques, dont l'origine elle-même est loin d'être éclaircie, il contient un certain nombre de *contes d'animaux* d'un autre caractère, qui se retrouvent dans la littérature populaire des nations les plus diverses, et qui sont sans doute arrivés à nos vieux poètes par la tradition orale plutôt que par les livres d'école où ils avaient appris à connaître les apologues de l'antiquité. » M. Sudre veut bien dire que cette remarque a été le

---

d'abord par transmission orale, comme on le verra dans la dernière partie de cette étude ; seulement c'est bien dans le monde des clercs qu'elles semblent s'être, au moins d'abord, propagées oralement.

point de départ des études dont son livre est le fruit ; c'était, on le voit, une indication bien sommaire, et qui ne pouvait fructifier que si elle était démontrée et développée à l'aide de recherches fort étendues ; je ne saurais trop me féliciter de la façon dont elle l'a été par M. Sudre. J'avais été frappé depuis longtemps (et surtout en traduisant, pour essayer d'apprendre le russe, les contes qui ouvrent le grand recueil d'Afanasief) de ce fait incontestable que des contes populaires de divers pays, notamment slaves et scandinaves, contenaient de véritables épisodes du *Roman de Renard*, qui ne pouvaient provenir des poèmes français ni de leurs imitations : ils offraient souvent une forme visiblement plus primitive, plus naïve et meilleure que les poèmes du XII^e^ siècle. C'est là un fait qui se présente si souvent dans la mythographie comparée qu'il n'étonne plus le chercheur : pour n'en citer qu'un exemple, le conte fameux du trésor de Rhampsinite est moins complet et plus altéré dans Hérodote que dans les versions chypriotes ou même tatares recueillies tout récemment [1]. Il devint donc évident pour moi qu'en dehors des fables gréco-orientales, où ces contes n'avaient pas leurs pendants, les auteurs des branches du *Renard* avaient puisé dans une tradition orale, sans doute déjà fort ancienne, et où les contes qui les ont inspirés continuent à vivre et à se transmettre.

Les rapprochements qui m'avaient frappé s'étaient naturellement présentés à d'autres. Déjà plusieurs collecteurs de contes, et Jacob Grimm tout le premier [2], avaient signalé la parenté des contes d'animaux qu'ils recueillaient avec des épisodes du cycle de *Renard* ; mais les uns croyaient que les contes populaires venaient des poèmes du moyen âge, les autres, comme Grimm, y voyaient des dérivations de la prétendue épopée animale germanique. L'étude d'ensemble des rapports des contes populaires avec les poèmes français fut abordée pour la première

---

1. [Cf. G. Paris, *Le conte du trésor du roi Rhampsinite...*, *Revue de l'histoire des Religions*, LV (1907), pp. 151 et 267.]

2. Grimm, dans son *Reinhart Fuchs*, outre qu'il a publié des contes latins et allemands du moyen âge, a traduit un très précieux recueil de contes d'animaux esthoniens qui venait de paraître.

fois en 1882 par un savant russe, mort depuis, M. Kolmatchevsky, professeur à Kazan, dans son beau livre : *L'épopée animale en Occident et chez les Slaves* [1]. Après une critique de toutes les opinions émises jusqu'à lui, l'auteur concluait ainsi son introduction : « La légende animale cyclique est une pure imagination ; on n'a d'abord eu que des contes d'animaux isolés, d'où sont sorties les fables ; la patrie de la plupart de ces contes est l'Inde ; ils sont venus en Occident dès le v^e^ siècle avant J.-C. et ont continué à y être importés au moyen âge, en passant par Byzance ; mais d'autres ont pu naître en Europe même. L'histoire de chacun d'eux doit se faire par la comparaison, et en regardant toujours comme primitive la forme la plus naïve et la plus rapprochée de l'observation de la nature. Le *Roman de Renard* a des sources très variées : fables classiques transmises par les écoles, fables indiennes venues par transmission orale, *Bestiaires*, contes d'animaux d'origine incertaine ; il a eu pour *punctum saliens* la fable ésopique du *Lion malade*. Il s'est développé dans les cloîtres et a passé des clercs aux trouvères ; c'est en France qu'il s'est formé et c'est de là qu'il est venu aux autres pays... Le *Jugement* est une invention médiévale et française. » Dans le livre même, Kolmatchevsky étudie successivement les épisodes qui se trouvent à la fois dans *Renard* et dans les contes populaires (surtout russes) [2], et il termine par une étude sur les différentes versions du *Roman de Renard*. Très méritoire par ses rapprochements féconds et par sa judicieuse critique, le livre de Kolmatchevsky n'aboutit pas cependant à des conclusions bien nettes ; l'auteur est encore dominé par le système de Müllenhoff et de son école, et, tout en reconnaissant l'élément populaire du *Roman de Renard*, il insiste trop sur ses éléments classiques et sur sa formation scolaire.

Cette préoccupation ne se retrouve pas dans le livre finnois de M. Kaarle Krohn, paru en 1887, sur les contes d'animaux en

---

1. M. Sudre a bien voulu me communiquer une traduction qu'il a faite pour son usage du livre de Kolmatchevsky.

2. Il sera bon de donner ici la liste de ces épisodes : *Le vol des poissons*, *La pêche à la queue*, *Le goupil et le coq*, *Le paysan, l'ours et le goupil*, *Le loup et les béliers*, *Le viol de la louve*, *Le loup glouton et chanteur à contretemps*, *Le goupil et le moineau*.

Finlande et dont la partie qui nous intéresse le plus a été traduite en allemand et publiée en 1888 par M. Hackmann. Le traducteur n'a malheureusement donné qu'un court résumé de l'introduction, où l'auteur finlandais reprend l'histoire des théories antérieures et expose son opinion sur l'étude des contes et les preuves qu'on peut donner à l'appui de leur propagation orale. Dans une première partie, dont nous n'avons aussi qu'un sommaire, il étudie divers contes d'origine asiatique. La partie de beaucoup la plus importante et la plus neuve est la seconde, dont le titre est devenu celui de la traduction allemande : *Ours et goupil ; une chaîne de contes septentrionaux*. M. Krohn est avant tout un *folkloriste* ; il a formé lui-même une collection de contes populaires finnois d'une incomparable richesse ; il est de plus le fils de Jules Krohn qui s'est illustré par ses travaux sur le *Kalevala*, et il a voulu appliquer à l'étude des contes une méthode nouvelle et rigoureusement scientifique, semblable à celle que son père avait appliquée à l'épopée [1]. Cette méthode, outre qu'elle repose sur la division des contes en « traits », qu'avaient déjà pratiquée d'autres savants, est essentiellement « géographique », en ce sens qu'elle s'efforce de limiter les aires dans lesquelles les contes se sont formés, se sont propagés et se sont modifiés. Ce procédé ingénieux et en certains points très sûr a permis à M. Krohn d'établir les résultats suivants : la Finlande n'a pas inventé ses contes d'animaux ; elle les a reçus de deux côtés, de la Suède et de la Russie, et les deux courants se sont rencontrés à peu près au milieu du pays ; ce fait prouve en même temps que la Finlande n'est pas pour les contes un pays de passage, c'est-à-dire qu'on ne peut admettre que les contes suédois auraient été transmis aux Russes par les Finlandais placés entre deux, ou inversement. Ce qui distingue, pour les contes qui nous occupent, les deux courants en question, c'est que dans l'un (suédois, finnois du sud-ouest) la dupe du goupil est l'ours, dans l'autre (russe, finnois du nord-est) le

1. M. Krohn a exposé brièvement sa méthode et ses résultats dans une lecture faite en 1889 à la *Société de littérature finnoise* d'Helsingfors et imprimée en allemand dans le recueil intitulé *Fennia* (Helsingfors) en 1890.

loup [1]. Diverses raisons prouvent que c'est de l'ours qu'il s'agissait dans la forme primitive du récit. Or les poèmes du moyen âge, qui remontent au moins au XII[e] siècle, lui ont déjà substitué le loup, comme le font les contes apparentés de tous les pays ; donc les contes d'animaux où c'est l'ours qui est opposé au goupil existaient dans les pays scandinaves avant le XII[e] siècle [2]. M. Krohn n'affirme pas que les contes en question soient d'invention scandinave ; il reconnait même (p. 62) qu'on pourrait les regarder comme germaniques dans le sens le plus large du mot ; mais il trouve plus sage de ne pas dépasser les résultats de la méthode géographique, et de les tenir pour « nordiques », puisque c'est dans le nord de l'Europe seulement qu'ils apparaissent sous leur forme originaire.

Le remplacement du loup par l'ours dans des contes septentrionaux avait déjà été remarqué par Grimm ; mais il n'y avait vu qu'une altération locale. Kolmatchevsky avait admis, par les raisons qui seront indiquées tout à l'heure, que dans les contes européens l'ours était plus ancien que le loup ; son système, complété et précisé par M. Krohn, a tout de suite eu le plus grand succès, et les critiques compétents s'y sont généralement ralliés [3]. C'est ce qu'a fait aussi M. Sudre, qui intitule « Renard et l'ours » un chapitre dont deux épisodes sur trois sont par nos poèmes attribuées au loup et non à l'ours ; il est vrai que la recherche de l'origine première des récits n'était pas son but, et qu'il s'agissait surtout pour lui d'établir la provenance orale

---

1. Je trace ainsi, pour abréger, la délimitation des régions respectives où figure l'ours ou le loup ; en réalité l'ours se trouve en Suède, Norvège et Laponie, mais dans tous ces pays on rencontre aussi le loup.

2. Ils existaient même au IX[e], dit ailleurs M. Krohn ; car il y a des raisons sérieuses d'admettre que les Russes ont connu d'abord l'ours et non le loup comme dupe du goupil ; or ils n'ont pu emprunter ce trait qu'aux Scandinaves, donc à une époque où il y avait encore entre la Suède et la Russie des rapports directs.

3. Il faut surtout citer ici le très louable et très utile travail de M. Ad. Gerber, *Great Russian Animal Folk Tales* (Baltimore, 1891), où l'auteur, avec une traduction abrégée des contes russes, donne de précieux rapprochements. Ses conclusions sont, en général, conformes à celles de M. Krohn ; mais il présente quelques remarques fort dignes d'attention.

des épisodes de *Renard*. Mais au delà de cette question, qu'on peut considérer comme résolue, le problème soulevé par les faits que je viens d'indiquer est intéressant en lui-même, et je m'y arrêterai d'autant plus volontiers qu'après avoir pleinement accepté la solution de MM. Kolmatchevsky, Krohn et Sudre, je suis maintenant porté à croire que la vraisemblance n'en est qu'apparente, qu'elle soulève des objections très graves, et que c'est la solution inverse qui doit prévaloir.

Au fond, il ne s'agit que d'un conte, tout au plus de deux. Dans un récit qui se retrouve, plus ou moins modifié, chez les peuples les plus divers, depuis les Lapons jusqu'aux Hottentots, le goupil [1], s'étant procuré des poissons, est surpris en train de les manger par un animal plus fort que lui; il lui fait croire qu'il les a pris dans un étang glacé en laissant pendre sa queue par une ouverture qui est pratiquée dans la glace, et l'engage à en faire autant pendant la nuit ; l'autre le croit et s'installe au-dessus du trou ; il sent bientôt sa queue s'alourdir, et le goupil lui persuade que ce sont les poissons qui s'y attachent; le jour paraît, et des hommes s'approchent de l'étang [2] ; le pêcheur improvisé veut s'enfuir, mais sa queue, complètement prise, résiste, et il ne peut se sauver qu'en la laissant dans la glace [3]. Or l'animal ainsi mutilé est le loup non seulement dans le *Renard* et dans des fables latines du moyen âge, mais dans les contes populaires de toute l'Europe, sauf en Suède, en Norvège, en Finlande, en Esthonie et en Laponie, où il est remplacé par l'ours [4]. Il semble au premier abord que cette variante géogra-

---

1. Chez les nègres d'Afrique, il est remplacé par le chacal.

2. Dans la forme la plus primitive du conte, le pêcheur s'arrachait la queue simplement en voulant ramener les poissons qu'il croyait avoir pris.

3. Dans toutes les versions du roman (*Ysengrimus*, *Reinhart Fuchs*, *Renard*) la queue est coupée par une arme qu'un homme manie maladroitement. Aucune variante orale, pas plus en France qu'ailleurs, ne présente ce trait visiblement altéré : confirmation éclatante de l'indépendance où les contes populaires sont à l'égard des versions écrites.

4. Mais il faut noter que, même dans ces pays, cette forme n'est pas unique : c'est le loup qui pêche dans la partie de la Finlande soumise à l'influence russe, dans la Suède méridionale et même dans quelques contes lapons (Krohn, p. 29-30). C'est donc par distraction (sans parler des contes

phiquement circonscrite est une altération particulière et récente, et que la forme commune aux Romans, aux Germains [1] et aux Slaves, attestée par l'*Ysengrimus* dès 1148 [2], est la forme primitive. Kolmatchevsky et les critiques qui l'ont suivi en ont jugé autrement par une raison qui paraît très forte. Plusieurs des contes septentrionaux où figure l'ours se terminent par cette réflexion : « Et c'est depuis ce temps-là que l'ours a la queue si courte. » Or le conte doit avoir été inventé précisément pour expliquer comment il se fait que l'ours ait si peu de queue ; il rentre dans la série de ce qu'on appelle les contes « étiologiques » ou les « pourquoi ». Le loup étant au contraire fort bien fourni de queue, il est clair que le conte, à l'origine, ne s'appliquait point à lui : si on le lui a rapporté, c'est que, venant du Nord, il a pénétré dans l'Europe centrale où on connaissait beaucoup de récits qui mettaient le loup aux prises avec le goupil et le représentaient comme sa dupe [3] ; mais le conte a ainsi perdu son vrai sens [4].

Cette théorie semble très solide; cependant elle soulève de nombreuses difficultés. Si le conte s'est formé chez les Scandinaves, où il est aujourd'hui si populaire, et s'il y existait il y a mille ans, comment se fait-il qu'il n'ait laissé aucune trace dans

---

russes et danois) que M. Sudre dit (p. 166) que l'ours figure « dans toutes les variantes du Nord ».

1. Chez les Saxons de Transylvanie, où la forme la plus répandue du conte met en scène le loup, il paraît (voir Wolf-Haltrich, p. 199) que deux variantes présentent l'ours à sa place ; mais c'est sans doute une substitution récente. (Cf. plus loin, p. 387, n. 1).

2. On peut même sans témérité remonter plus haut. Cet épisode n'est étranger à aucune des versions du *Roman de Renard*, et il est extrêmement probable que dès le XIe siècle il faisait partie du cycle de récits grâce auxquels à Laon, en 1112, le nom d'Isengrin était populaire.

3. Citons les contes du puits, de la lune prise pour un fromage, du loup pris au piège, et en général toute la donnée de l'antagonisme des deux animaux.

4. On s'appuie beaucoup sur un conte gaëlique où le pêcheur malheureux est le loup, mais où on ajoute : « Et voilà pourquoi le loup a la queue si courte. » Il est évident qu'il y a là une confusion entre les deux formes du conte : mais cela ne prouve rien pour leur priorité respective.

leur ancienne littérature ? Et surtout comment expliquer que le changement de l'ours en loup se soit produit trois fois indépendamment : chez les Scandinaves eux-mêmes (qui l'auraient transmis aux Gaëls d'Écosse), chez les Allemands (qui l'auraient transmis aux Romans), et chez les Slaves (car ils auraient reçu le conte des Scandinaves encore inaltéré)? Dans l'hypothèse inverse au contraire, le changement n'a eu lieu qu'une fois : le conte a eté importé en Scandinavie du centre de l'Europe [1], et là il a subi une modification fort ingénieuse : on a trouvé plus naturel d'attribuer l'aventure à un animal « courtaud » et d'expliquer ainsi comment il l'était devenu [2]. Mais précisément ce genre de contes est tout à fait étranger à notre cycle et contraire à son caractère : Renard et Isengrin sont bien, si l'on veut, des types de leur espèce, mais ce sont en même temps des individus parfaitement distincts et non des représentants mythiques du loup et du goupil en général. Je crois donc que la forme du conte où figure le loup est la plus ancienne [3], et qu'elle a été modifiée en Scandinavie à une époque relativement moderne [4].

M. Sudre range aussi sous la rubrique « l'Ours et le Renard » un autre épisode où notre roman nous présente comme victime du goupil la femelle du loup et non celle de l'ours, d'ac-

---

1. On a dit souvent que le rôle de la glace dans le conte attestait son origine septentrionale ; il est clair qu'il prouve seulement qu'il a pris sa forme dans un pays où l'eau gèle en hiver.

2. Ce qui montre bien que cette substitution est réfléchie et secondaire, c'est que ce sont parfois d'autres animaux courtauds qu'on a substitués à l'ours : le lièvre dans une partie de la Finlande, chez les nègres d'Amérique le lapin (qui est ici dupe du goupil, tandis que, dans tout le cycle animal des nègres, c'est le goupil qui joue le rôle du loup dans notre roman et qui est sans cesse dupé par le lapin).

3. Dans un épisode que racontaient d'anciennes branches, mais qui dans les nôtres n'est plus l'objet que d'allusions (I, 1033 ; VIII, 143, 338) ou d'imitations (XIII, 1034; XIV, 994), Renard faisait prendre Isengrin à un piège où il se brisait le pied : c'est une aventure du même genre.

4. Quant à rattacher le conte à diverses histoires racontées par des naturalistes anciens ou modernes plus ou moins dignes de foi, où l'on voit un animal (ours, goupil, singe) pêcher réellement avec sa queue, je crois que c'est assez inutile. Il ne s'agit ici que de la stupide crédulité du loup, et plus l'objet de cette crédulité est invraisemblable, mieux le conte atteint son but.

cord cette fois avec toutes les versions orales, même de la région où c'est l'ours qui perd sa queue en pêchant [1]. Le goupil, — telle est la forme la plus répandue de ce récit, — s'introduit chez la louve en son absence, insulte et salit les louveteaux et leur dit qu'il veut posséder leur mère. Elle rentre, l'apprend, et s'élance, furieuse, à la poursuite de l'insolent : celui-ci se glisse dans un défilé étroit ou la louve s'engage après lui; mais, trop grosse, elle reste prise par le milieu du corps; le traître revient par derrière et accomplit sa vanterie en insultant impudemment la captive. Ce conte est devenu l'épisode central du *Roman de Renard* tel que nous l'avons : Isengrin, ayant appris l'outrage fait à sa femme ou en ayant même été le témoin [2], jure de se venger, et, suivant les versions successives, déclare à Renard une guerre à mort ou va se plaindre à la cour du roi des animaux. Mais l'histoire en question se trouve dans une fable du *Romulus* anglais traduit par

---

1. Les variantes orales qu'on a recueillies sont rares : cinq en Finlande, une en Suède, une en Russie, une en Croatie, une en Épire, une au Caucase. Dans les contes suédois et finnois il s'agit bien d'une louve; en Russie, le mot *lisa*, « goupil », étant du féminin, on a fait de la goupille l'animal femelle, et c'est le lièvre qui la possède malgré elle ; le lièvre est resté dans les contes croate et épirote, mais la goupille, pour des raisons particulières et qu'ont données MM. Krohn et Sudre, est devenue une ourse, par une coïncidence purement fortuite avec la fable de Marie de France citée plus loin. Notons d'ailleurs que dans ces deux contes (au moins dans les formes imprimées) on a, mais de manière diverse, supprimé par décence ce qui fait l'essentiel du récit (comme paraît déjà l'avoir fait Nivard). Il est probable que ce conte est beaucoup plus répandu qu'il n'en a l'air : c'est ce qu'il a d'obscène qui a empêché qu'on l'admît dans les recueils. — Dans un conte du Daghestan (*Mém. de l'Acad. de Saint-Pétersbourg*, 7e série, t. XX, p. 96) le goupil emploie cette ruse contre le loup, mais pour le dévorer par derrière : c'est sans doute une altération récente ; mais il faut noter que dans ce conte l'animal plus gros est pris, non comme dans le *Romulus* anglo-latin et les contes populaires européens, entre des arbres et des buissons, mais dans l'étroite entrée de la tanière du goupil, ce qui peut faire croire que cette forme est la plus ancienne, contrairement à ce qu'on a pensé jusqu'à présent.

2. Dans la forme la plus ancienne, représentée par l'*Ysengrimus* et attestée par une allusion du *Rainardo* franco-italien, la scène se passe loin des yeux du mari ; plus tard on a trouvé piquant de l'y faire assister et on a inventé l'impudent mensonge par lequel Renard prétend se justifier.

Marie de France sous une forme plus simple, nullement mélangée à l'épopée animale : il ne s'y agit même pas de la louve, mais de l'ourse. Le goupil lui déclare insolemment à elle-même qu'il veut la posséder et qu'il le fera : elle le poursuit, est arrêtée dans les buissons et violée. La fable (à laquelle Marie d'une part, et le traducteur latin de l'autre donnent des morales différentes et également mauvaises) n'a d'autre objet que de présenter un exemple plaisant de la victoire d'un être faible et malicieux sur un autre plus puissant mais moins intelligent. Les partisans de la priorité de l'ours dans l'épisode de la pêche à la queue semblent trouver un fort appui dans cette fable, mais trouvent en réalité une grave difficulté dans le fait que les contes suédois et finnois qui ont l'ours comme pêcheur ont ici la louve et non l'ourse. Ils sont obligés d'avoir recours aux explications les plus forcées, ou plutôt de renoncer à toute explication : « Comme la plupart des autres contes où l'ours figurait d'abord, dit M. Sudre, celui de *Renard adultère* échangea l'ourse contre la louve, et, *par un hasard inexplicable*, il repassa en Scandinavie sous cette nouvelle forme qui supplanta la plus ancienne. *Par un autre hasard non moins inexplicable*, cette forme primitive a subsisté dans le *Romulus* de Marie de France [1]. » En fait, si nous nous rappelons le sens originaire du conte, ce qui l'a fait inventer, nous reconnaîtrons qu'il est très possible que l'ourse soit ici primitive, car plus la différence de taille et de force entre les deux animaux sera grande, plus le conte sera plaisant [2]; mais ce conte a de bonne heure été incorporé au cycle des

1. Kolmatchevsky, qui ne connaissait ni la fable du *Romulus* anglais (que j'ai, si je ne me trompe, signalée le premier, *Journal des Savants*, 1884 [art. sur *Les fabulistes latins* par L. Hervieux], p. 675), ni les contes scandinaves, ne pose pas la question. M. Krohn conclut simplement de la fable de Marie de France que la forme primitive du conte existait encore dans le nord de la France au XIIe siècle.

2. Il faut noter que dans un conte arabe assez mal conservé, et transformé suivant les mœurs orientales, il s'agit du goupil et du lion (voir dans les Κρυπτάδια, t. I, la note sur le n° 1 des *Contes secrets russes*). Dans une fable bretonne (*Annales de Bretagne*, 1888, p. 430), le roitelet joue le même tour à la « grande oie » ; M. Loth, qui a recueilli cette fable, a fait lui-même le rapprochement.

hostilités entre le loup et le goupil [1], et la présence de la louve dans les versions populaires en Scandinavie semble bien prouver que là aussi c'était primitivement le loup et non l'ours qui figurait dans le conte de la « pêche à la queue » et dans les épisodes connexes, et qu'il y a été remplacé par l'ours pour la raison que j'ai indiquée plus haut.

Je viens de parler des épisodes connexes à celui de la pêche à la queue. C'est en effet, avec l'interprétation étiologique de ce dernier conte, le grand argument des partisans de l'origine « nordique » du cycle animal que la connexité qui existe dans les contes finnois entre toute une série d'épisodes, dont trois se retrouvent dans notre *Roman de Renard* et dont la plupart figurent dans les contes populaires de divers pays. Si en effet on retrouve ailleurs, isolés ou réunis seulement par couples, les épisodes qui dans le Nord forment les anneaux d'une « chaîne » suivie, il est bien probable que la chaîne, entière en Scandinavie et en Finlande, s'est brisée en se transportant hors de son pays d'origine et que les autres pays n'en ont reçu ou gardé que des fragments. Mais l'existence de cette chaîne est-elle bien réelle ? D'après M. Krohn, qui a très savamment étayé toute cette théorie, elle se compose de onze épisodes ; mais les cinq premiers et les trois derniers sont seuls réellement soudés ensemble. Les trois qu'il place au milieu n'ont de lien ni entre eux ni avec le groupe qui commence et celui qui clôt la chaîne. De ces trois contes, réellement isolés, le premier est un conte extrêmement répandu [2], le troisième, au contraire, existe à peine en dehors de la Finlande (en Norvège et en Russie) et n'a que très peu d'intérêt : ni dans l'un ni dans l'autre il n'est certain que le personnage dupé par le goupil fût originairement

---

1. Le raisonnement de M. Gerber sur les rapports avec la louve qu'on a souvent attribués au goupil n'a aucune portée : il ne s'agit ici que d'une plaisanterie. J'en dirai autant des remarques de Jacob Grimm (voy. Sudre, p. 155) sur la lubricité proverbiale de la louve : la femelle, quelle qu'elle soit, n'est ici nullement présentée comme lubrique, mais est l'objet d'une violence outrageante.

2. C'est le joli conte des deux animaux qui possèdent en commun un pot de miel ou de beurre que l'un des deux mange en cachette en prétendant à trois reprises avoir été appelé comme parrain.

l'ours. Le second est le conte du viol, dont nous avons vu plus haut la genèse et le sens primitif. Le groupe final est en réalité un seul conte en trois parties : la troisième, inconnue au *Roman de Renard*, pourrait s'adapter comme dénouement à n'importe quel conte et n'a rien à faire avec l'ours; les deux premières se retrouvent dans notre roman, et l'ours y joue bien son rôle, mais ce rôle est précisément contraire à tout l'esprit du roman aussi bien que du cycle animal « nordique », car l'ours y est tué, tandis que nos héros ne meurent jamais ; il n'est d'ailleurs que la cause de la contestation entre le goupil et un paysan, au lieu d'être directement aux prises avec le goupil ; enfin le début de ce conte apparaît dès le XI^e^ siècle dans la *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse, qui puisait à des sources arabes, et on croira difficilement qu'il ait trouvé là un conte « nordique ». Reste donc le premier groupe, composé de cinq épisodes : le vol des poissons par le goupil, la pêche à la queue, et une continuation de cette aventure comprenant trois nouveaux traits qui sont inconnus au *Roman de Renard* et dont l'étude nous entraînerait trop loin ; il suffira de dire que rien n'atteste leur existence au moyen âge [1]. En somme, la « chaîne de contes » admise par M. Krohn n'a qu'une réalité très contestable ou récente et ne saurait prouver l'antériorité du cycle « goupil-ours » en regard du cycle « goupil-loup ». On peut lui opposer victorieusement la « chaîne de contes » autrement ancienne, et celle-là bien réelle, qui réunit, dès le XII^e^ siècle, dans les différentes versions du *Roman de Renard*, les épisodes divers de l'antagonisme entre le loup et le goupil [2]. La réunion plus ou moins factice en une

1. Notez que dans le premier de ces épisodes figure un trait destiné à expliquer pourquoi le goupil a le bout de la queue blanc : ce trait n'existe absolument que dans des variantes finnoises (Krohn, p. 56) et une norvégienne ; loin d'être primitif, il a été ajouté dans le même pays où on a introduit dans la pêche à la queue l'élément étiologique. (M. Krohn signale lui-même comme récentes d'autres inventions du même genre, p. 95.)

2. Un seul couple d'aventures paraît étroitement lié à la fois dans le cycle « nordique » et dans le *Roman de Renard*, le vol des poissons et la pêche à la queue. Mais M. Sudre (p. 173) a parfaitement montré qu'il n'en est rien, et que la soudure entre ces deux contes s'est faite indépendamment en divers endroits. On a voulu expliquer de diverses manières comment le goupil

espèce de cycle des épisodes de l'antagonisme entre le goupil et l'ours paraît s'être faite au Nord, et particulièrement en Finlande [1], sous l'influence de la première transformation qui avait substitué l'ours au loup dans le conte de la pêche à la queue.

Si je me suis arrêté aussi longuement à la discussion du système « nordique », c'est qu'il était important de l'écarter pour se faire une idée juste de ce qu'est l'élément populaire dans le *Roman de Renard*. Les contes que nous avons examinés jusqu'ici, parce qu'ils se retrouvent dans le cycle septentrional, ne sont pas les seuls qui soient entrés dans le roman ; il faut y joindre (pour ne parler que des épisodes vraiment caractéristiques où figurent en face l'un de l'autre Renard et Isengrin [2]) : Isengrin pris au piège [3], Isengrin tombé dans la fosse [4], Isengrin

---

s'était procuré des poissons, et l'une de ces explications a été empruntée au conte du vol des poissons ; ce conte lui-même, qui se retrouve en Grèce, chez les Arabes, chez les nègres et au Cambodge, n'a rien de septentrional et est plutôt d'invention orientale (le trait qui en fait le fond, un animal faisant le mort pour sauver sa vie ou se procurer une proie, est, comme l'a montré M. Sudre, emprunté à l'observation et appliqué tant au goupil, dans d'autres circonstances, qu'à d'autres animaux). Au reste, il faut remarquer que ce conte, sauf une imitation dans le *Reinaert*, ne se trouve au moyen âge que dans le *Renard* français.

1. M. Krohn insiste lui-même à plusieurs reprises sur la tendance du peuple finnois à grouper en cycle des récits originairement indépendants, tendance qui se manifeste si visiblement dans l'histoire du *Kalevala*.

2. Je ne cite pas les autres, en somme beaucoup plus nombreux dans le cycle, mais qu'on peut regarder comme y étant plus ou moins adventices. Je les divise essentiellement en deux groupes, dont on peut intituler le premier « Les malheurs d'Isengrin » et le second « Les ruses de Renard » (envers d'autres animaux que le loup). Le premier groupe, qui répond à un petit cycle populaire attesté en latin dès le moyen âge (*De infortunio lupi* ; voir Sudre, p. 355), comprend une douzaine d'épisodes, le second en comprend plus de vingt ; l'un et l'autre sont déjà largement représentés dans l'*Ysengrimus*, qui même, au fond, comme son titre l'indique, est moins un « Roman de Renard » qu'une variante du thème *De infortunio lupi*. Dans le second groupe, il faut noter toute une série d'aventures où la ruse de Renard échoue, et qui forment un petit cycle, qu'on pourrait intituler *De infortunio vulpis*.

3. Voir ci-dessus, p. 386, n. 3 ; provient peut-être d'une fable ésopique.

4. Il ne s'agit pas de la br. XVIII, traduite d'un petit poème latin (Sudre,

au lardier et ivre au cellier [1], le vol par Renard d'un *bacon* que mange Isengrin [2], Hersent liée par Renard à la queue d'une jument [3], Renard et Isengrin dans le puits [4], les animaux en voyage [5]. Ces contes circulaient vers le X^e^ et le XI^e^ siècle, dans le pays où s'est formé le *Roman de Renard*, c'est-à-dire probablement, comme on l'a vu, dans la Lotharingie. Quelle en était la provenance ? Quelques-uns peuvent bien remonter indirectement et par tradition orale à des fables antiques; mais les autres ? Viennent-ils d'Orient? sont-ils d'invention celtique ou germanique? se sont-ils formés en France même dans cette période obscure mais féconde des siècles mérovingiens ? Nous ne le savons pas, et nous ne le saurons sans doute jamais. Les

---

p. 324), et qui appartient au cycle du « loup malheureux », mais d'une allusion de la br. I (v. 1039).

1. Dans ces deux contes, qui ont peut-être une provenance antique, Renard a l'origine ne figurait pas.

2. Dans cette aventure, dont les origines sont multiples, la première partie seule est un conte populaire, où Renard figurait seul ; il semble que ce soient les premiers auteurs du cycle qui aient introduit Isengrin pour expliquer (autrement que par le viol d'Hersent) l'hostilité des deux anciens amis. On remarquera qu'ici les premiers torts sont à Isengrin.

3. Allusion dans la br. VIII, v. 147, à cette histoire que nous ne connaissons pas autrement.

4. Ce joli conte a bien le même thème que la fable ésopique sur le goupil et le bouc, mais il n'en vient pas : ce sont deux dérivations indépendantes d'une même ingénieuse fiction, où on voit le goupil, victime d'une imprévoyance qu'il a commise, se tirer d'affaire en la faisant commettre à un autre. Dans plusieurs versions de ce conte est introduit le motif de l'image de la lune prise pour un fromage, qui, tout à fait indépendamment, formait le sujet d'un autre récit, que nous ne connaissons que par une allusion (I, 1057).

5. Ce conte, à vrai dire, ne fait pas partie du cycle, bien qu'il y soit représenté par notre br. VIII et par un long épisode de l'*Ysengrimus*. Il ne se rattache à aucun autre épisode; il nous montre, non pas le seul Isengrin avec sa femme, mais toute une bande de loups, et dans la br. VIII il fait même tuer Isengrin (Primaut). En outre, à l'origine, le goupil n'y jouait sans doute aucun rôle, et il ne s'agissait que d'animaux herbivores, réunis pour fuir les hommes, et se défendant avec succès contre une bande de loups. Voir l'étude très pénétrante et très complète de M. Sudre (p. 205-225).

premiers auteurs de poèmes de Renard, en latin ou en français, les ont trouvés dans la tradition orale et leur ont donné une forme littéraire, les rattachant à l'idée nouvelle qui venait de créer l'épopée animale, l'antagonisme de Renard et d'Isengrin. Les versions que nous en avons dans l'*Ysengrimus*, le *Reinhart Fuchs* et les branches françaises recueillies au XIII^e^ siècle ne sont certainement pas les originaux ; mais elles présentent le double intérêt de nous faire connaître la forme qu'avaient ces contes dans le *folklore* d'il y a mille ans et les modifications qu'ils ont subies en pénétrant dans le cycle qui venait de se créer.

Mais ce qu'il faut surtout remarquer, c'est que ces contes n'ont pas seulement fourni au cycle une partie au moins de ses éléments constitutifs. Ils y ont été féconds, en excitant l'imagination des poètes, et le cycle n'a réellement existé que par des inventions que les contes (comme les fables dont nous parlerons plus loin) ont suggérées, mais qui leur étaient absolument étrangères. M. Sudre, qui se proposait de rechercher « les sources du Roman de Renard » a naturellement un peu négligé cette part d'invention de nos trouveurs ; il a eu parfaitement raison de dédaigner une masse d'imitations, de variations banales ou de fictions platement saugrenues qui encombrent notre *Roman de Renard* ; mais, dans le jugement qui termine son livre, il a peut-être été trop frappé du nombre extrême d'emprunts qu'il avait constatés chez les auteurs de nos branches, et il n'a vu d'autre moyen de sauver leur originalité que d'insister sur « la façon dont ils ont travaillé et pétri » la « matière première » qu'ils n'avaient pas inventée et qui était la « moins indigène » qui fût. Il est vrai que les poètes du moyen âge ont fortement marqué de leur empreinte les récits qu'ils ont empruntés à la tradition antérieure ; mais il ne faut pas oublier qu'ils en ont créé plusieurs de toutes pièces, et que ce sont ceux-là qui font surtout l'originalité de l'œuvre, qui en font une épopée animale, au lieu d'un simple recueil de contes et de fables. J'en donnerai ici quelques exemples, qui concernent des récits rattachés à des contes d'animaux d'origine populaire [1] ; on verra plus

1. Ici, comme plus haut, je ne m'occupe que des récits qui mettent en présence Renard et Isengrin.

loin que le même fait s'est produit, et d'une façon plus éclatante, pour les fables. La scène du « moniage » d'Isengrin [1], que Renard, en lui promettant des anguilles, pitance ordinaire des moines, échaude sous prétexte de le tonsurer, ne doit rien aux contes populaires, bien qu'elle soit sans doute une sorte de suite donnée à celui du vol des poissons [2] : elle est toute médiévale et française, et, si elle prête à la critique, comme toutes les inventions de nos conteurs, en ce qu'elle nous présente les animaux comme trop humanisés [3], elle est pétillante d'esprit et de gaieté. — L'histoire de l'insulte infligée par le goupil à la louve s'est transformée en une véritable liaison adultère de Renard avec Hersent, et peu à peu Renard est devenu un irrésistible séducteur, qui sait captiver même la reine. — Mais c'est surtout dans les différents épisodes de l'hostilité, motivée par cette insulte, entre Renard et Isengrin, que nos conteurs ont donné libre carrière à leur imagination. On a déjà vu qu'il avait dû exister tout un récit de la guerre « des deux barons », qui ne nous est pas parvenu (voir ci-dessus, p. 373); on verra plus loin comment la scène du plaid, qui s'est modelée en partie sur une fable grecque, se rattache à cette même offense faite à Isengrin par Renard en la personne de sa femme. Un autre épisode s'y rattache également, et ne doit rien à aucune source populaire

---

1. La forme la meilleure et la plus archaïque est dans le *Reinhart Fuchs* ; la version du *Renard* est un *rifacimento* assez malheureux en plusieurs points, mais qui n'en contient pas moins des détails très amusants.

2. Dans *Reinhart* et *Renard* elle sert d'introduction à la pêche à la queue : mais M. Sudre a montré, avec raison je crois, contre M. Voretzsch, que la soudure s'était faite indépendamment ; en tout cas le « moniage » a existé sans lien avec la pêche à la queue. Je crois, au contraire, qu'il doit son origine au conte du vol des poissons ; le Glichezâre, qui ne connaît pas ce conte, nous dit simplement, au début du « moniage », que Renard mangeait des anguilles, sans nous apprendre comment il se les était procurées ; mais il est probable que son modèle débutait par une allusion au vol des poissons, qu'il n'aura pas comprise et qu'il aura supprimée.

3. On sait que dans les dernières branches cet anthropomorphisme est poussé à un excès tout à fait ridicule et qui enlève tout charme au récit; mais dans l'ensemble même du cycle, et c'est un de ses caractères distinctifs, il est beaucoup plus marqué que dans les fables ésopiques ou les contes d'animaux.

ou littéraire : c'est la scène de l'*escondit*. Renard offre de *s'escondire*, c'est-à-dire de se disculper, de l'accusation d'avoir fait violence à Hersent, en prêtant serment sur des reliques. On prend jour : Isengrin et Renard, suivis de leurs parents et amis, arrivent au lieu du serment. Mais Isengrin a tendu un piège à Renard : le « corps saint » sur lequel il le fait jurer est celui du mâtin Roonel, lequel feint seulement d'être mort et happera Renard à la gorge quand il viendra lui toucher la dent. Renard s'approche et va jurer, quand son cousin Grimbert s'aperçoit de la fraude, et avertit Renard, qui s'enfuit [1]. On a évidemment ici une invention d'un conteur français du XII[e] siècle [2] : c'est une parodie, faite dans un esprit fort sceptique, des serments judiciaires ; mais en même temps elle a pour point de départ le conte populaire du viol, entré bien auparavant dans le cycle [3]. — L'idée du déguisement de Renard au moyen d'une teinture en jaune ou en noir a peut-être une origine populaire [4], mais elle a été développée au XII[e] siècle d'une façon bizarre et absolument ori-

---

1. J'emprunte cet épisode au *Reinhart Fuchs*, où il est en général plus archaïque, mais en prenant le début du *Renard*, qui est certainement original (malgré les objections de M. Voretzsch, *Zeitschr.*, XVI, 363). L'allusion de notre br. I (37-42) se rapporte à une forme comme celle que je résume. La br. V a fondu cette histoire avec une mauvaise imitation de la scène du plaid et y a mêlé le roi Noble, qui lui est primitivement étranger.

2. On peut d'ailleurs y voir un développement de la forme, également toute médiévale qu'avait prise dans certaines variantes l'histoire du piège : Renard fait prendre Primaut à un piège sous prétexte de le faire jurer sur un *saintuaire* (XIV, 994) ; ce thème est ici combiné avec celui de l'animal qui fait le mort, thème qui revient si souvent dans le roman.

3. On pourrait encore mentionner comme se rattachant au même point de départ, la fiction du combat judiciaire entre Renard et Isengrin (br. VI, *Renart le Nouvel*, *Reinaert* 2), imitée elle-même dans celles du combat entre Renard et Roonel (br. XIII), entre Renard et Chanteclair (br. XVII) : mais cette fiction est inséparable de l'intervention du roi.

4. Dans le conte russe du viol, le lièvre, qui joue le rôle du goupil, se teint en noir, on ne sait trop comment, pour se moquer de la goupille qu'il vient d'outrager. Sur les rapports de ce motif avec le conte indien du chacal teint en bleu, voir les remarques de M. Sudre, p. 255.

ginale [1], sans parler d'une autre mise en œuvre moins intéressante [2].

Nous résumerons brièvement le résultat de cette étude en disant que les premiers créateurs du cycle de Renard l'ont formé en grande partie de contes plaisants sur les tours joués par le goupil au loup, c'est-à-dire pour eux par Renard à Isengrin, et dont les deux plus pendables étaient de lui avoir fait perdre la queue et d'avoir outragé sa femme. Ces contes faisaient, dès le x^e^ siècle au moins, partie du *folklore* des pays où s'est formé le cycle de Renard : il n'y a pas de raison pour les regarder comme spécialement « nordiques » ou même comme germaniques plutôt que celtiques ou romans. Pour entrer dans le cycle, ils ont subi des modifications importantes, qui les ont adaptés à la donnée générale de l'hostilité latente puis ouverte entre les deux compères Renard et Isengrin : ces modifications ont été en s'aggravant à mesure que le cycle se développait [3].

---

1. Renard, mis au ban public, voudrait devenir méconnaissable, et y réussit. Tombé par hasard dans la cuve d'un teinturier, il en sort teint en jaune. Il en profite pour s'associer à Isengrin en se donnant pour un jongleur breton, fait voler par lui une *vielle* et le laisse captif (et mutilé), puis rentre chez lui et trouve sa femme prête, le croyant mort, à se remarier avec le jeune Poncet ; il s'engage aux noces comme jongleur, et, sous prétexte d'assurer à Poncet la naissance d'un fils par l'intercession de la martyre Copée (empruntée à la br. I), le fait prendre au piège, met ensuite sa femme à la porte, et finit par la reprendre (br. I *a*). Comme le remarque M. Sudre (p. 251), qui a fait de la branche I *a* une étude excellente, ce récit est tout à fait humain : « C'est une sorte de joyeux vaudeville, de grosse farce bourgeoise. » Ajoutons que le tour joué par Renard à Poncet rappelle beaucoup l'aventure de Bernier avec Herchambaut de Pontieu dans *Raoul de Cambrai*.

2. La branche XIII (1008 ss.) nous montre Renard se teignant en noir au moyen d'une herbe (c'est un trait qu'on rencontre souvent dans les chansons de geste), et, sous le nom de Chuflet, recommençant la série des tours qu'il joue à tous les animaux, finalement vaincu en combat singulier par Roonel et sauvé par Grimbert. La teinture n'est ici qu'un procédé pour nous raconter une seconde fois les aventures de Renard ; c'est une pauvre invention d'une époque où la sève du roman était épuisée.

3. Ainsi l'histoire du viol, d'abord sans doute rapportée à l'ourse (voy. ci-dessus, p. 388), est attribuée à la louve, en même temps qu'elle s'accroît des insultes adressées par Renard aux « louveaux » : plus tard (voy. p. 387,

Puis les poètes français ont bientôt inventé des récits dont les contes populaires n'avaient fourni que le point de départ, et qui comptent parmi les plus caractéristiques du cycle, comme le moniage d'Isengrin, l'*escondit* de Renard, la guerre déclarée où Isengrin vient assiéger Renard dans son château. Ainsi de récits qui, comme tous les récits populaires, n'ont aucune couleur de temps et de lieux et peuvent circuler, comme ils circulent en effet, chez les peuples les plus divers, se forme peu à peu une véritable épopée animale, qui n'a pu naître qu'en un certain pays et en un certain temps, qui reflète, en la parodiant, la société civile et religieuse de ce temps et de ce pays, œuvre inachevée et incohérente, qui n'a pas trouvé son unité et son couronnement, mais qui, dans son ensemble, et malgré les origines probablement très lointaines d'une partie de ses éléments, est essentiellement une œuvre médiévale, féodale et française.

IV

Voilà donc la part des contes populaires dans ce qui fait le fond du *Roman de Renard*, la lutte entre Renard et Isengrin. Elle est considérable, et si on la supprimait le cycle manquerait de quelques-uns de ses traits essentiels. Mais elle ne le constitue pas tout entier : dans toutes ses formes, depuis la plus ancienne qui nous soit parvenue, l'*Ysengrimus*, un autre élément est intimement mêlé au premier, un élément qui ne saurait provenir de contes nés dans nos pays à une époque quelconque, et dont l'origine exotique se trahit à première vue par le fait que les récits qui le constituent ont pour personnage central le lion, considéré comme roi des animaux [1]. Cet élé-

---

n. 2), on la rattache encore plus intimement au cycle en faisant d'Isengrin le témoin de l'outrage subi par Hersent.

1. Aussi Jacob Grimm, qui voyait dans le *Roman de Renard* une ancienne *Thiersage* germanique, s'est-il efforcé de démontrer qu'elle avait primitivement existé sous une forme où l'ours remplaçait le lion comme roi des animaux : mais cette thèse a été complètement détruite par la critique subséquente

ment a-t-il été, comme le dit Kolmatchevsky, le « *punctum saliens* de l'épopée animale », ou les premiers récits qui l'ont créée en donnant à quelques animaux des noms d'hommes l'ignoraient-ils encore et se bornaient ils à réunir en un petit cycle, consacré à la guerre de Renard et d'Isengrin, des contes d'animaux traditionnels et quelques fictions nouvelles ? C'est ce que nous ne pouvons savoir, les plus anciens monuments, latins ou français, du cycle étant irréparablement perdus. Toutefois, je suis porté à croire, comme je l'ai déjà dit, que le lion était étranger aux premières formes du roman : c'est ce que semble indiquer la différence des noms qu'il porte dans l'*Ysengrimus* et dans le *Renard*, ainsi que la date visiblement peu ancienne de ces deux noms (*Rufanus* et *Noble*). Il me paraît probable qu'une petite épopée, latine ou romane, consacrée à la guerre d'Isengrin et de Renard, dans laquelle n'apparaissait pas encore le lion, s'est, à un certain moment, fondue avec un récit de provenance gréco-orientale : ce récit, dans lequel précisément le goupil et le loup apparaissaient comme ennemis, était depuis assez longtemps en faveur dans le monde des clercs, et il y avait été mis en œuvre dans des versions qui ignoraient encore les noms propres donnés aux principaux personnages.

C'est, en effet, dans le monde des clercs que se sont propagées les fables antiques qui ont pénétré dans le *Roman de Renard*. Mais il ne faut pas croire à une transmission purement littéraire et scolastique. M. Sudre a parfaitement montré la différence profonde qui sépare l'histoire des fables latines, copiées ou traduites sans altération pendant tout le moyen âge, de celle des fables transformées par la tradition orale pour devenir des épisodes de notre roman. Il est même bien digne de remarque que des fables de Phèdre (on peut laisser ici Avianus de côté) qui, par l'intermédiaire des mises en prose, ont été connues au moyen âge, il en est très peu qui aient trouvé accès dans le *Roman de Renard* [1], et qu'elles s'y présentent avec des différences si graves

1. On ne peut guère citer que le Goupil et le Corbeau et le Lion et le Cheval ; sur le Partage du lion (ou plutôt du Goupil), voir plus loin. La br. XII commence par une réminiscence de la fable du goupil qui sait cent tours et du chat qui n'en sait qu'un ; mais cette branche, toute savante et en dehors du cycle, est l'œuvre d'un clerc.

qu'il est très permis de croire qu'elles ne proviennent pas de ces mises en prose, mais qu'elles remontent indépendamment aux sources mêmes de Phèdre [1]. Il n'y a donc pas lieu d'attribuer une influence réelle sur la formation du *Roman de Renard* à la lecture des manuscrits latins et aux exercices d'école. Les fables ésopiques qu'il contient sont venues aux poètes par transmission orale, comme tant de contes et de romans du moyen âge qui ont leur origine à Byzance. Il serait trop long, et le plus souvent inutile après les recherches de M. Sudre, de l'établir pour les fables qui n'ont pas directement rapport à la querelle d'Isengrin et de Renard; je me bornerai à parler brièvement de l'une et plus longuement de l'autre des deux fables qui les mettent en présence et où figure également le lion.

La première, la fable bien connue du partage du goupil, diffère en plus d'un trait, dans les diverses versions qu'en donne notre roman ou dans des versions indépendantes du moyen âge, de la fable ésopique correspondante (Halm, 260). Elle met en scène, comme chassant en commun, non le lion, l'âne et le goupil, mais, ce qui est à la fois beaucoup plus raisonnable et conforme aux données du cycle, le lion, le loup et le goupil. Elle diffère encore de la fable grecque en ce que le lion, au lieu de tuer et de manger aussitôt le premier partageur, se contente de lui enlever la peau de la tête d'un coup de griffe, ce qui

---

1. Dans la fable du goupil et du corbeau, Tiécelin tient le fromage *non en son bec*, mais sous sa patte, et c'est en se dressant et en s'efforçant pour bien chanter qu'il le laisse tomber ; Renard ne lui parle pas de son plumage et ne doute pas qu'il chante, mais doute qu'il chante aussi bien que son père, etc. Sur les diverses formes de cette fable au moyen âge, dont plusieurs se rapprochent de la version de *Renard*, voir, outre le livre de M. Sudre (p. 295-300), la dissertation de M. Ewert, *Ueber die Fabel der Rabe und der Fuchs* (Berlin, 1892). La seconde partie du conte de *Renard*, où Renard veut happer Tiécelin lui-même et n'y réussit pas, est tout à fait propre au roman, et a été ajoutée à la première pour la rattacher à la série des « malheurs de Renard » (voir ci-dessus, p. 391, n. 2). Quant à la fable du lion qui veut examiner de près le sabot d'un cheval, elle est fort différente dans notre roman, où elle se présente sous diverses formes, mais où toujours, comme dans la fable grecque (Halm, 334-336), il s'agit d'un loup et non d'un lion, comme dans la fable latine.

permet au second sa plaisante et cruelle réflexion sur le maître « à la rouge aumusse » qui lui a appris à bien partager. Il est très probable que, par delà la fable grecque, les versions médiévales remontent à un conte oriental mieux conservé [1]. Au reste, comme on l'a vu ci-dessus (p. 353, n. 6) cette aventure, bien qu'à trois reprises elle ait pénétré dans le cycle, lui est, en réalité, étrangère, et n'a jamais pu s'y incorporer solidement.

La fable dont nous allons maintenant nous occuper est, au contraire, devenue le centre même et l'élément essentiel du cycle. Aussi a-t-elle déployé une vie très multiple et très variée, dont plusieurs phases se dérobent à nos yeux, et dont il est malaisé de suivre l'évolution avec certitude. Nous essaierons de le faire, en passant toujours du plus simple au plus composé. Nous commencerons par étudier le récit lui-même en dehors du cycle, puis nous le verrons pénétrer dans le cycle, où il occupe tout de suite une place prédominante, et enfin nous le verrons s'y transformer d'une façon toute nouvelle et engendrer un récit parfaitement distinct, mais qui a manifesté à deux reprises une tendance à se fondre de nouveau avec lui.

Nous avons sur ce sujet une fable grecque en prose (Halm, 255), qui doit remonter à une fable perdue de Babrios [2]. On la

---

1. Une fable arabe nous montre un lion, un loup et un goupil chassant de compagnie : ils prennent un onagre, une gazelle et un lièvre ; le loup partage proportionnellement, et le lion le tue d'un coup de griffe (mais ne le mange pas) ; le goupil adjuge tout au lion : « Qui t'a appris à si bien partager ? dit le lion. — La tête de ce loup. » (J. Derenbourg, *Fables de Loqman le Sage*, Berlin, 1850, p. 11, n. 2.) Une fable analogue se retrouve chez les Touareg (voir Górski, *Die Fabel vom Lowenantheil*, Berlin, 1888, p. 53). On voit que, comme dans les versions du moyen âge, il s'agit de trois animaux carnassiers, et que, comme dans plusieurs d'entre elles, ils prennent trois animaux herbivores. Le lion tue, comme dans la fable grecque, le premier partageur, mais il ne le mange pas, et le coup de griffe à la tête rappelle aussi la version du moyen âge. Bien que la fable n'ait pas été jusqu'à présent signalée dans l'Inde, il est probable qu'elle en vient directement, comme la plupart des fables arabes ; le chacal, naturellement, tenait à l'origine la place du goupil.

2. Elle est sûrement d'origine indienne, car elle repose sur la donnée tout indienne de la royauté du lion et de ses rapports avec le chacal (goupil). La

connaît par La Fontaine. Le lion est malade, et tous les animaux sont venus auprès de lui ; le goupil seul est absent. Le loup saisit l'occasion [1], et accuse le goupil de manquer de dévouement au roi ; le goupil, qui arrivait, entend les derniers mots ; il excuse son absence sur les longs voyages qu'il a faits pour trouver un moyen de guérir le roi ; enfin il en apporte un : que le roi fasse écorcher un loup vivant et s'enveloppe de la peau. Aussitôt on tue le loup, et le goupil tire en riant la morale de l'aventure : « Il faut exciter le maître à la douceur et non à la cruauté. »

Cette fable n'a pas été traitée par Phedre, et par conséquent n'est pas dans les recueils latins du moyen âge. En Occident, elle nous apparaît tout à coup, à la fin du VIII[e] siècle, dans une rédaction versifiée de Paul Diacre [2]. On sait que ce personnage, né à Cividale vers 740, passa du service de Didier à celui de Charlemagne ; c'est à la cour du roi des Francs qu'il composa son poème, et il en avait sans doute trouvé le sujet dans ce milieu même [3]. Ce poème nous présente plusieurs traits, inconnus à l'apologue grec, qui allongent le récit et le rendent plus épique : l'ours est substitué au loup [4] ; le roi menace de peines terribles

---

maladie du lion et un rôle analogue du goupil se retrouvent dans plusieurs fables indo-grecques, notamment dans la célèbre fable du « Cœur mangé », proche parente de celle-ci, et qui, comme elle, est venue de Byzance en Occident au moyen âge (dès l'époque mérovingienne), mais sans entrer dans le cycle de *Renard*.

1. Ces mots impliquent que le loup hait le goupil, et nous montrent déjà dans la conception grecque cette hostilité qui est la donnée fondamentale de notre cycle.

2. Voir Dümmler, *Poetae latini aevi Carolini*, t. I, p. 62-64.

3. C'est l'opinion de M. Reissenberger. Müllenhoff pensait qu'il l'avait plutôt rapporté d'Italie ; mais, quand on pense aux nombreuses variantes du récit que nous rencontrons bientôt dans la littérature latine de la France, on est plus porté à croire qu'il circulait déjà oralement dans ce pays, venant naturellement de Byzance.

4. M Gerber voit dans cette substitution, qu'on ne retrouve dans aucune autre forme du récit, la preuve qu'au VIII[e] siècle le cycle « ours-goupil » était connu dans l'Europe centrale ; mais il est plus probable que c'est un simple hasard, une de ces déformations si fréquentes dans la transmission

le goupil absent; celui-ci est instruit non par ses propres oreilles, mais par la renommée, de la perfidie du loup ; il étale devant le roi toutes les chaussures qu'il a usées dans ses voyages [1] ; enfin et surtout l'ours (loup) n'est pas mis à mort : on se contente de lui enlever la peau, sauf celle de la tête et des pieds, et le goupil se livre sur la coiffure et les chaussures qui lui restent à de cruelles railleries [2]. Or, de ces traits, les uns se retrouvent dans des versions postérieures (notamment l'excoriation substituée à la mort), les autres ne s'y retrouvent pas (notamment le remplacement du loup par l'ours). Donc ces versions ne proviennent pas du poème de Paul Diacre ; elles ont sans doute également une source orale. Voici les principales. Dans le *Romulus* anglo-latin [3], on désigne au roi malade le goupil absent comme un excellent médecin; le roi le fait citer à sa cour ; avant d'y entrer, il se cache dans un trou voisin et entend l'accusation du loup ; il dit tenir son remède d'un médecin de Salerne ; on enlève au loup toute la peau, sur quoi le goupil se moque de lui à cause des mouches qui le piquent, et s'écrie : « Oh ! comme les conseillers du roi sont heureux de revêtir ainsi la pourpre et l'écarlate ! » — Dans le *Romulus* de Munich [4], l'aventure est précédée de celle de la pêche à la queue ; le loup conseille au roi, le premier, de s'envelopper de la peau du goupil ; celui-ci, qui l'a entendu de son trou, dans le rocher même où est la caverne du lion, arrive tout souillé, soi-disant par ses longs voyages ; il dit avoir appris son remède d'un médecin grec : il faudrait la peau d'un loup courtaud; on enlève au loup (comme dans Paul Diacre) la peau, sauf celle de la tête et des pieds, et le goupil, le voyant piqué par les mouches (comme

---

orale. C'est ainsi que dans le conte du « Cœur mangé » Fromont de Tegernsee remplace le lion par l'ours.

1. Ce trait, tout à fait médiéval, est à noter, parce qu'il nous montre, comme le *Roman de Renard*, les animaux plus rapprochés des hommes qu'ils ne le sont dans les fables.

2. *Quis dedit, urse pater, capite hanc gestare tyaram, et manicas vestris quis dedit has manibus ?*

3. Hervieux, *Les Fabulistes latins*, n. éd., t. II, p. 561, 604 : Marie, f. LIX.

4. Hervieux, t. II, p. 282, et cf. l'abrégé du *Romulus* de Berne, *ibid.*, p. 308.

dans le *Romulus* anglo-latin), le raille comme dans Paul Diacre [1]. — Dans l'*Ecbasis*, poème du x^e^ siècle, il y a déjà plus de complications (voy. v. 392 et suiv.). Le loup, nommé *camerarius*, envoie l'édit convoquant tous les animaux pour apporter des remèdes au roi. Le goupil s'abstient : le loup (*sedulus hostis*) le dénonce, et on dresse un gibet pour le pendre ; le *pardus*, ému de pitié, trouve le goupil non sans peine, et l'amène à la cour. Celui-ci parle de ses longs voyages, et donne des détails fantastiques sur la façon dont il a obtenu le remède souhaité. Il fait écorcher le loup par deux lynx et l'ours ; ce dernier, pris de pitié, fait épargner la tête et les pieds. Le lion, oint de graisses salutaires et enveloppé de la peau du loup, guérit. Le goupil adresse aux courtisans une longue invective, mais ne dit rien de particulier à sa victime. A travers la maladresse du moine lorrain, on voit déjà dans cette version la transformation épique du récit : aucune des fables précédentes ne nous disait si le remède du goupil avait guéri le roi, ni même comment on l'avait appliqué ; ici on nous l'apprend au moins brièvement [2], ce qui suffit à changer tout le caractère du récit, qui originairement n'avait pour but que de nous montrer les mauvais desseins du loup punis par la ruse du goupil. Il faut surtout remarquer le titre de compère (*patrinus*) donné au loup par le goupil, et qui indique que, même avant la création des noms propres, il existait un petit cycle de contes d'animaux qui avait pour donnée une amitié feinte entre le loup et le goupil, considérés comme compères.

Le livre III de l'*Ysengrimus* nous présente la forme la plus ancienne, et la seule non mélangée à un autre récit, qui nous soit parvenue de cette histoire incorporée à notre cycle. Le roi des animaux, Rufanus, est malade, sans qu'on nous en donne

---

1. *Quis es tu qui pergis deorsum per pratum, guantos* (ou *cirothecas*) *in manibus et capellum in capite gestans ?* — Une autre fable du *Romulus* de Berne (Hervieux, p. 304), d'ailleurs fort altérée et visiblement tronquée, est curieuse en ce que, comme dans l'*Ysengrimus*, l'âge attribué au loup forme un des éléments du récit.

2. Les onctions qui accompagnent l'enveloppement du malade et la transpiration qui est la suite du traitement se retrouvent dans toutes les versions du cycle.

la cause. On convoque les chefs des principales espèces animales, soit pour le guérir, soit pour l'aider à prendre ses dernières dispositions (on a proclamé à cette occasion la paix de l'empire). Ysengrimus signale amèrement l'absence de Reinardus, et, se donnant comme médecin, ordonne au roi la chair d'un bélier et d'un bouc [1] ; mais Joseph et Berfridus l'écartent avec leurs cornes. « Si Reinardus était là, disent-ils, il serait bien meilleur médecin ; on devrait aller le chercher. » Bruno y envoie effectivement Gutero (le lièvre), qui trouve Reinardus faisant bombance chez lui ; Reinardus lui dit de dire au roi qu'il ne l'a pas trouvé. Il rassemble des *species*, pend à son cou *multas soleas nec hiantes vulnere pauco*, arrive, les jette aux pieds du roi, et se lamente de l'ingratitude des cours. Interrogé par le roi, il raconte que, d'après son étude des étoiles, il a couru à Salerne, usant tous ses souliers, et en a rapporté une potion souveraine. Après des circonlocutions, il déclare que le roi doit, après avoir bu la potion, suer dans la peau d'un loup de trois ans et demi. Ysengrimus s'écrie que, quant à lui, il est bien plus vieux, mais on lui rappelle qu'un an juste auparavant (dans l'aventure du pélerinage), il a déclaré n'avoir que deux ans et demi [2]. Après une longue et fastidieuse discussion entre le pauvre Ysengrimus et les autres, Bruno [3] enlève au loup la peau, moins celle de la tête et des pieds, et il apparaît tout sanglant. Reinardus lui dit alors de faire amende au roi pour avoir porté de la pourpre sous un vêtement d'apparence mesquine, et pour avoir fait tant de façons avant de donner sa peau. Comme le malheureux tend les bras vers le roi, Reinardus l'accuse de le provoquer. Enfin Ysengrimus s'en va, sans sa peau, au-devant de nouvelles infortunes ; le roi prend la potion, se revêt de la peau, transpire, guérit, et se fait lire le poème que Bruno a composé sur les aventures antérieures de Reinardus et d'Ysengrimus.

---

1. Cette intervention du loup comme médecin se retrouve dans le *Romulus* de Munich ; elle a été sans doute inventée indépendamment, et est peu heureuse dans les deux cas.

2. Il s'agissait alors d'éviter une fonction fort dangereuse, pour laquelle on demandait un vieux loup ; les deux traits sont probablement de l'invention de Nivard et ne se retrouvent nulle part.

3. Le rôle de l'ours comme écorcheur se retrouve dans l'*Ecbasis*.

Cette version, assez simple dans son fonds, est très surchargée dans ses détails par l'invention personnelle de Nivard [1]. Elle doit à sa source l'édit qui convoque tous les animaux (*Ecbasis*), les chaussures usées (Paul Diacre), l'emploi des *species*, la transpiration et la guérison du roi (*Ecbasis*), la conservation de la peau de la tête et des pattes du loup (tous les récits antérieurs, sauf un). Ni l'*Ysengrimus* ni aucune autre version ne nous dit au juste pourquoi Renard n'était pas allé à la cour [2]. Il y est appelé par Bruno, qui le fait chercher dans un sentiment d'amitié pour lui, et qui joue donc à peu près le même rôle (sauf qu'il n'y va pas lui-même) que le *pardus* de l'*Ecbasis* : dans l'un et l'autre poème, un ami du goupil, voyant le danger qu'il court, le prévient, et remplace le hasard ou la vague renommée des fables précédentes.

Tel paraît avoir été l'état de notre récit, devenu partie intégrante du cycle épique animal, au commencement du XII^e^ siècle. On voit que ce récit ne peut avoir pour source directe ni le poème de Paul Diacre, où il s'agit de l'ours, ni l'*Ecbasis*, où il n'est pas question de chaussures usées, ni le *Romulus* anglo-latin, où on enlève au loup toute la peau, ni le *Romulus* de Munich, où l'aventure est rattachée à la pêche à la queue. Toutes ces versions sont dues à des variantes orales de la fable grecque transformée d'abord en conte amusant, puis en épisode du cycle épique ; il est probable que ces variantes se sont produites dans le milieu des clercs ; mais, à coup sûr, elles ne sont pas proprement érudites et scolastiques. La forme que nous trouvons dans l'*Ysengrimus*, comme dans la plupart des autres versions, et qui se caractérise par la réserve faite de la tête et

1. Les traits qu'on peut lui attribuer (sans parler des interminables discours) sont ingénieux, mais bizarres ; je les ai signalés en note. Le plus singulier est l'extrême obésité prêtée à Reinardus, dont le ventre touche terre quand il entre chez le roi ; cela tient peut-être au trait indiqué dans la note suivante, mais en tout cas cela ne cadre pas du tout avec l'idée qu'on se fait du personnage.

2. Le messager qui vient chercher Reinardus le trouve chez lui faisant bonne chère ; ce trait se retrouve dans le *Reinhart Fuchs* et dans la br. I du *Renard*, où il s'agit, il est vrai, du *Plaid* ; il y a là sans doute quelque « survivance » dont le sens nous échappe.

des pieds dans l'excoriation du loup, ne se retrouve pas dans les deux versions du cycle dont nous avons encore à parler; mais une allusion provençale et une allusion française nous prouvent qu'elle a fait le sujet d'une branche, malheureusement perdue, de notre *Roman de Renard* [1].

Les deux autres versions du cycle (*Reinhart Fuchs* et br. X) sont l'une et l'autre, quoique diversement, impliquées avec l'histoire du *Plaid*. Je ne m'occuperai pour le moment que de ce qui appartient à notre épisode, et je remarquerai que certains traits communs aux deux versions diffèrent de ceux que nous avons relevés jusqu'ici : 1° Isengrin paraît être écorché tout entier, sans la réserve de la tête et des pieds; 2° plusieurs autres animaux, qui ont eu des torts envers Renard, subissent un sort analogue [2]. Cette multiplication des vengeances de Renard est bien dans le goût du moyen âge, qui ne se lasse jamais de répéter et de varier un thème donné; elle fait d'ailleurs mieux rentrer l'histoire dans le cadre de l'épopée : Renard achève de prendre la place prépondérante, et le rôle du loup devient presque accessoire. Des récits antérieurs, nos versions n'ont guère que les voyages de Renard, qui rapporte son remède de Salerne (mais sans le trait des chaussures usées), la potion et les onctions, et la guérison du roi, nécessaire au récit. La plaisanterie de Renard à Isengrin sur son vêtement rouge manque

---

1. Pierre de Bussignac, troubadour du XII[e] siècle, dit : « Anc Rainartz d'Isengri Nos saup tan gen venjar, Quan lo fetz escorzar El det per escarnir Capel e ganz Com eu faz quan m'azir. » (Grimm, p. CCI.) La br. XXIII se réfère à un récit du même genre : Isengrin, après son aventure, fait son service de sénéchal devant la reine; la nouvelle peau qui lui est venue tranche par son mince duvet avec celle de la tête et des extrémités, et Renard, par une de ces railleries sanguinaires dont nous avons déjà vu tant d'exemples, lui reproche de paraître devant la reine avec la tête couverte et des gants aux mains (vers 1543 ss.).

2. La liste des victimes de Renard, autres qu'Isengrin, paraît écourtée dans le français et indûment allongée dans l'allemand. Les griefs de Renard contre tous ces animaux se rapportent dans nos deux récits au rôle qu'ils ont joué dans la scène du *Plaid* : mais il n'en était sans doute pas ainsi dans la source commune.

complètement dans la br. X, et dans le *Reinhart* est transportée à Brun, également dépouillé de sa peau [1].

Voyons maintenant les deux récits à part, en commençant par celui de la br. X, qui est médiocre comme forme, mais s'éloigne moins sans doute de la source commune. Noble tombe malade (après une série d'incidents qui l'ont fort irrité contre Renard) ; il lui vient des médecins de toutes parts, mais aucun ne le soulage. Grimbert pense alors à son cousin Renard : s'il pouvait guérir le roi, ce serait une belle occasion de faire sa paix ; il va le trouver en secret ; Renard lui dit de retourner à la cour et qu'il le suivra bientôt. Ainsi de l'accusation du loup il ne reste rien : elle aurait fait double emploi avec celle du *Plaid* ; l'idée d'amener Renard à la cour vient spontanément à Grimbert [2]. Renard se procure des simples et dérobe à un pèlerin la fameuse drogue *aliboron* (ellébore). Il arrive, et est d'abord mal accueilli ; mais il raconte ses longs voyages, son séjour à Salerne auprès d'un sage qui l'a instruit, montre ses herbes qui embaument, et fait taire les protestations de ses ennemis. Après avoir diagnostiqué la maladie, il demande pour la guérir la peau d'un loup [3], celle d'un chat, et une courroie de cuir de cerf (avec deux cornes) ; on écorche Isengrin, on mutile Brichemer, et on les chasse de la salle ; Tibert se sauve par un trou. Le roi boit la potion, est enduit de l'*aliboron*, transpire et est guéri. Il donne à Renard toute sa faveur, et le fait escorter jusque chez lui par deux mille chevaliers [4]. Tout ce récit, bien que

---

1. Seulement Brun ayant, comme Isengrin, perdu sa peau tout entière, Renard le raille sur ce qu'il n'a ni chapeau ni pelisse. Cf. encore br. I, v. 698.

2. M. Sudre montre que ce détail rattache notre récit à ceux de l'*Ecbasis* et de l'*Ysengrimus* (voir ci-dessus, p. 403), tandis que dans *Reinhart* la venue de Renard est amenée par un ordre du roi que Grimbert est chargé de lui porter. Cela prouve, en effet, que la br. X est ici plus primitive que le *Reinhart*, c'est-à-dire que la contamination du *Plaid* et de la *Maladie* s'est faite autrement pour les deux auteurs.

3. Renard constate qu'il n'y a pas là d'autre loup qu'Isengrin : c'est donc à lui que revient l'honneur de prêter sa peau au roi, car il ne s'agit que d'un prêt. Ces deux traits rapprochent notre version de l'*Ysengrimus*.

4. Jusqu'à *Terouane*, dit le texte. Toute cette branche est excessivement et parfois absurdement anthropomorphique.

fort prolixe, est visiblement hâtif et tronqué ; il paraît présenter quelques réminiscences de l'*Ysengrimus* ou de la source de l'*Ysengrimus* ; il a remplacé dans notre collection des récits plus anciens et meilleurs [1].

Celui du *Reinhart Fuchs* est à la fois plus simple et plus primitif en certains points, et plus compliqué et remanié en général ; il est plus étroitement uni que celui de la br. X à l'histoire du *Plaid*, et il paraît en outre devoir plusieurs traits à l'invention, ou au moins à la combinaison personnelle du Glichezâre. D'abord il est encadré d'une façon que ne connaît aucune autre version. La maladie du roi Frevel a une cause très particulière : il a voulu faire reconnaître sa suzeraineté par des fourmis ; sur leur refus, il a foulé aux pieds la fourmilière et tué beaucoup d'entre elles ; pour les venger, leur roi est entré, par l'oreille, dans la tête du lion endormi, et lui ronge le cerveau. Reinhart l'a vu s'introduire, ce qui lui dicte son traitement ; il soumet le malade (ceci est traditionnel) à une extrême chaleur, et lui enveloppe la tête avec la peau du chat : le roi des fourmis, attiré par cette chaleur, sort et vient dans la peau ; Renard le trouve en étendant cette peau au soleil, et ne le lâche que moyennant la promesse d'une rançon [2].

On a beaucoup recherché l'origine de cette histoire ; je pense qu'elle remonte à une fable que nous avons perdue, et à laquelle il est fait allusion ailleurs [3], où la fourmi faisait réellement

---

1. Les allusions d'autres branches (VI, 142 ; XI, 853 ; XVII, 400 ; XXIII, 245) ou sont trop générales pour qu'on en puisse rien conclure, ou se rapportent à la br. X ; il n'en est pas ainsi, comme nous l'avons vu, de celle des vers 1543 ss. de la br. XXIII.

2. Cette rançon consiste en « mille châteaux dans la forêt » ; on ne voit pas bien ce que l'auteur entend par là.

3. Un texte provençal du XII[e] siècle rapporte *Que l'autr'er nos ditz Johannitz Quel leon* (ms. *Que leons*) *aucis la formitz* (cité par M. Paul Meyer, *Alexandre le Grand*, II, 226). Alexandre de Paris, au XII[e] siècle également, fait dire à Aristote : *Oés le profecie que nos dit Joakins, Que awan* (ms. *avant*) *ociroit le lion* (ms. *li lions*) *li* (ms. *le*) *formis* (*ibid.*). S'agit-il du célèbre abbé Joachim de Flore (mort vers 1200) ? On pourrait chercher dans ses prophéties. Mais l'allusion provençale se rapporte à un récit et non à une prophétie. On peut remarquer que l'idée de donner *un roi* aux fourmis paraît devoir

périr le lion, et qui avait pour morale que les grands ne doivent pas mépriser la vengeance des petits. Elle n'est pas dans l'esprit du cycle, et c'est sans doute le Glichezâre, qui l'y aura annexée. Revenons au récit ainsi encadré. Frevel, qui souffre cruellement, croit que Dieu le châtie parce qu'il néglige de tenir ses plaids, et il les convoque ; ainsi la maladie se lie étroitement au procès. C'est comme messager du roi que Krimel (Grimbert) va trouver Reinhart, mais il ne lui parle (très vaguement d'ailleurs) que des accusations dont il est l'objet, et ne lui dit rien de la maladie du roi : on n'en voit pas moins Reinhart se préparer au rôle de médecin. Il prend des épices, une boîte, un bâton, jette sur son habit de cour, une robe de pélerin, et arrive, avec Krimel, à la cour. (Ici, les accusations contre lui recommencent, mais il n'y répond pas.) Il raconte à peine ses voyages, et dit simplement que maître Bendin de Salerne envoie au roi un électuaire souverain ; mais il faut y joindre la peau d'un vieux [1] loup, celle d'un ours, celle d'un chat ; plus tard il réclame du lard de sanglier, un bouillon de poule, une courroie de cuir de cerf, et, pour maître Bendin, un chapeau de castor. Malgré les protestations d'Isengrin et de Brun, et la scène touchante où Schanteklêr défend Pinte et offre de mourir à sa place, tout s'exécute [2], et le roi guérit [3]. Mais bientôt Reinhart lui donne une potion mortelle, sur quoi il avertit Krimel et l'emmène ; en chemin, il rencontre Brun sans peau et se moque de lui. Le roi meurt ; toutes les bêtes le

---

être née dans un pays où le mot était masculin ; or au moyen âge je ne vois dans ce cas que la France du nord, où on peut croire par conséquent que la fable circulait en mettant en scène le roi des fourmis (il y a bien des rois des fourmis dans les fables indiennes, mais là n'importe quel animal qui figure est souvent qualifié de roi de ses semblables).

1. Notez la différence avec l'*Ysengrimus* ; il est vrai que le loup de l'*Ysengrimus* est réellement vieux : ce n'est que par un raffinement de cruauté que Reinardus feint de croire qu'il a trois ans et demi.

2. Reinhart mange la chair de Pinte, et donne le lard du sanglier à son ami Krimel.

3. Ici s'intercalent les deux bizarres épisodes, sûrement de l'invention du Glichezâre, de l'éléphant investi de la Bohême et de l'*olbente* (chameau) nommée abbesse d'Erstein, en Alsace, et tous deux fort mal accueillis.

pleurent, et chargent de malédictions le « bon Reinhart ». Cet épisode, qui termine le poème, paraît de l'invention du Glichezâre ; on ne voit pas quel intérêt a Reinhart à faire mourir le roi, qu'il vient de sauver et qui lui doit de la reconnaissance. Le poète allemand a voulu donner un dénouement au poème, qu'il avait assez habilement composé en combinant des branches françaises isolées, et en même temps mettre dans un nouveau jour la méchanceté, la perfidie et l'insolent succès de Reinhart. Pour le reste du récit, il est très difficile de discerner ce qui appartient à l'auteur de ce qu'il trouvait dans sa source. On peut seulement croire, comme nous l'avons dit, que cette source contenait déjà la multiplication des victimes de Renard, qui se retrouve dans notre branche X.

En résumé, la fable du *Lion malade*, inconnue aux recueils de fables latines, arrivée de Grèce en Occident par transmission orale, s'y est développée de même. Des quatre formes que nous en possédons en dehors du cycle, aucune ne dérive d'une autre, mais toutes ont des traits communs, dont le plus important est que le loup, au lieu d'être tué, est simplement écorché ; ce trait caractérise ce qu'on peut appeler la version française de la fable [1]. Des trois récits appartenant au cycle,

---

1. La même chose, nous l'avons vu, se remarque dans l'histoire du *Partage du goupil* : le maladroit partageur est tué dans la fable grecque, simplement dépouillé d'une partie de sa peau dans toutes les versions occidentales. Il me paraît probable, bien qu'on n'ait pas de rédaction du *Partage* aussi ancienne, à beaucoup près, que de la *Maladie*, que c'est la transformation opérée dans le *Partage* qui a amené celle de la *Maladie*. En effet, comme je l'ai remarqué plus haut, il est assez absurde de raconter, comme le fait la fable grecque, que le lion tue et mange le premier partageur, ce qui ne l'empêche pas d'être ensuite aussi affamé, et que le goupil assiste tranquillement à cette scène qui doit durer longtemps : on voit donc pourquoi la version occidentale a changé le récit ancien. Ce changement amenait naturellement celui de la remarque du goupil : au lieu de dire simplement, comme dans le grec, que ce qui lui a appris à partager, c'est le malheur de l'âne, il plaisante sur le chaperon ou l'aumusse rouge du loup ; cette plaisanterie rappelle également beaucoup celles qui se trouvent déjà dans Paul Diacre sur le chaperon et les gants du loup (ou de l'ours), et elle a fort bien pu les suggérer.

aucun ne repose non plus sur une des fables indépendantes, mais ils se rattachent naturellement à la version française ; ils racontent tous en détail la guérison du lion. Deux de ces récits, celui du *Reinhart Fuchs* et celui de la br. X, paraissent avoir une source commune : ils présentent, contrairement à l'*Ysengrimus* et à la tradition antérieure, l'excoriation du loup comme complète, et ajoutent à Isengrin d'autres victimes de la méchanceté de Renard et du despotisme du roi. L'un et l'autre ne nous sont arrivés que contaminés avec l'épisode du plaid, mais la contamination paraît s'être faite indépendamment dans chacun d'eux, comme nous allons essayer de le montrer, en étudiant cet épisode, le plus célèbre à bon droit du *Romar de Renard*.

V

La scène du procès de Renard, accusé devant le roi Noble par Isengrin et Chanteclair, est l'épisode le plus intéressant de notre épopée humoristique, celui qui a obtenu et mérité le plus grand succès, et qui fait encore aujourd'hui le trait caractéristique du *Roman de Renard* en regard du *Pantchatantra* ou des fables ésopiques. La forme la plus parfaite est celle de notre br. I, habilement imitée dans le *Reinaert* et passée de là au poème de Gœthe ; mais il s'en faut qu'elle soit sortie du premier jet de l'imagination de l'auteur inconnu de cette branche. Elle a été précédée de beaucoup d'essais et d'ébauches avant de recevoir sa forme définitive.

On a remarqué depuis longtemps que l'idée du *Plaid* était empruntée à l'épisode de *Renard médecin*. Ils ont en commun plusieurs traits essentiels : la cour tenue par le roi, l'absence injustifiée de Renard, les accusations portées contre lui, sa comparution tardive. Mais l'emprunt de ce cadre constitue à peine une vraie imitation ; tout le reste est original et d'invention française. Une fois que nous avons constaté cet emprunt de la donnée première, nous avons à vrai dire épuisé le chapitre des « sources » ; le récit lui-même est purement médiéval et sorti de l'imagination plaisante d'un premier

conteur, dont la création a été fort embellie et allongée par d'autres.

Il n'y a aucune trace de cette histoire dans aucun texte étranger au cycle : en effet ce n'est pas à proprement parler un conte ; c'est une scène qui n'a pu être inventée que quand le cycle existait déjà avec ses traits essentiels, les noms propres des animaux, l'hostilité de Renard et d'Isengrin, la juridiction souveraine de Noble. Elle est également inconnue de l'*Ysengrimus*, bien qu'elle existât peut-être déjà à l'époque de Nivard. La forme la plus ancienne que nous ayons [1] est conservée dans le petit poème franco-vénitien (br. XXVII), dont on a deux textes du XIV^e^ siècle, assez altérés l'un et l'autre, mais qui doit remonter à un original français de la première moitié du XII^e^ siècle. Elle est extrêmement archaïque de toutes façons, et notamment par la versification [2]. Elle est plus strictement

---

1. Des raisons qu'il serait trop long d'exposer ici peuvent porter à croire que dans la plus ancienne forme de la scène Chanteclair seul apparaissait se plaignant de Renard.

2. Les vers sont réunis en « couplets » (voir ci-dessus, p. 350) et souvent en quatrains, et presque partout se divisent en deux membres égaux ; au milieu des rimes, on trouve quelques assonances féminines. M. Martin (*Observ.*, p. 100) a montré que beaucoup des vers du *Rainardo* se retrouvent dans la br. I, mais il en a tiré une conclusion opposée à la mienne. Il est évident que dans le passage suivant le *Rainardo* offre le texte ancien, que l'auteur de la br. I a accommodé aux nouvelles habitudes de la versification (je rends au texte hybride du *Rainardo*, par quelques légers changements, la forme qu'il a dû avoir en français) : *Deus ! com la mule Grimbert trote ! Mais la Rainart sovent açope ; Deus ! com la mule Grimbert amble ! Mais la Rainart sovent estanche* (v. 164-167). Nous avons là un quatrain en assonances : la br. I (v. 1190-1193) garde les mots *amble* et *açope*, mais détruit le quatrain, et leur donne des rimes parfaites : *Or s'en vont li baron ensemble : Deus com la mule Grimbert amble ! Mais la Renart sovent açope : Li sanz li bat desoz la crope*. Sur l'importance du nom de *Bocha* (fr. *Bochart*) donné au singe secrétaire du roi, voir les remarques de M. Sudre, p. 95. Remarquons encore que dans *Reinhart* comme dans *Rainardo* Grimbert, défendant son cousin, dit qu'il est absurde de prétendre que Renard ait pu violer Hersent, qui est beaucoup plus forte que lui ; ce trait n'est pas dans le *Renard* français. La réserve juridique que fait dans le *Rainardo* Grimbert au début de son plaidoyer se retrouve dans le *Reinhart* au début du plaidoyer de Brun pour Isengrin.

féodale et juridique que nos branches françaises; elle manque, dans sa forme, de souplesse, mais non d'humour, et le ton à demi lyrique du récit est entraînant; le rôle de Chanteclair, considéré comme prêtre, est fort curieux et répond à une donnée ancienne abandonnée depuis [1]; la justification de Renard pour ses meurtres de coqs et de poules (comme quadrupède il est d'une autre religion) est tout à fait plaisante; la discussion sur le viol de la louve est vraiment comique et répond en outre à la plus ancienne forme de ce conte [2]. Enfin, de toutes les formes de l'épisode du *Plaid*, celle-ci est la seule qui ait un dénouement satisfaisant : Renard est absous de l'accusation d'Isengrin, et doit, pour être acquitté de celle de Chanteclair, promettre de ne plus se nourrir de chair et de gagner honnêtement sa vie [3]. C'est la seule aussi où l'arrivée de Renard à la cour soit bien expliquée. Les messages successifs de Brun et de Tibert sont encore inconnus : Grimbert va spontanément [4] chercher Renard, qu'il a défendu en son absence, se portant caution de sa comparution; Renard, quoique mécontent de cette intervention, est obligé de faire honneur à la parole de son cousin. Au contraire, dans la forme postérieure, on ne comprend pas pourquoi Renard, qui n'a pas voulu venir à la cour, et qui depuis a porté à son comble l'irritation du roi en traitant ses messagers avec la dernière perfidie, se décide à suivre Grimbert, sans avoir aucun moyen d'éviter une condamnation qui le frappe en effet, et à laquelle il n'échappe, d'une manière fort imprévue, que pour se retrouver vis-à-vis du roi, précisément dans

---

1. Cf. notamment dans Eudes de Cherriton (Voigt, *Kleinere lat. Denkm.*, p. 120) : *Venit igitur Chantecler, i. e. gallus, qui est capellanus bestiarum.*

2. Voir ci-dessus, p. 387, n. 2.

3. Cela sert de transition au joli conte du labourage de Renard en commun avec la chèvre, qui ne se retrouve plus dans la collection de nos branches, mais qui a fait partie du cycle, comme le prouve sa conservation par le Ménestrel de Reims et par *Renard le Contrefait*.

4. On a vu plus haut (p. 407, n. 2.) l'importance de ce trait, comme caractérisant les formes les plus anciennes du *Renard médecin*, et, par conséquent, du *Plaid* qui en a imité le cadre.

la situation où il était avant de venir sottement à la cour [1]. Ici tout est clair, naturel et logique. Nous sommes visiblement tout près de l'invention première.

La version la plus ancienne que nous rencontrions ensuite est celle du Glichezâre. Elle est essentiellement, jusqu'à un certain moment, la même que celle de notre br. I. On peut dire avec la plus grande vraisemblance que, pour cette partie commune, tous les traits propres à la br. I ont été ajoutés par un remanieur [2], fort habile d'ailleurs [3], à un récit pareil à celui du *Reinhart Fuchs* [4]. Ce qui caractérise ce récit, c'est d'abord la façon dont se produit la plainte de Chanteclair. Isengrin a porté la sienne [5], et le roi n'est guère disposé à y donner suite, quand survient un incident dramatique : on amène sur une civière le corps de Copée, la fille (ou la sœur) de Pinte, femme de Chanteclair, et celui-ci et sa femme se jettent aux pieds du roi, en demandant justice de Renard. Noble est fort irrité : il envoie successivement Brun et Tibert sommer Renard

---

1. Il est vrai que dans *Reinaert* Renard ne vient à la cour qu'ayant déjà en tête un moyen de se tirer d'affaire, l'histoire du trésor d'Ermenric ; mais personne ne doute plus que ce ne soit une invention du poète néerlandais. Dans le *Reinhart*, la difficulté n'existe plus, par suite de la contamination du *Plaid* avec la *Maladie*.

2. Il est plus difficile de dire si les traits de *Reinhart* qui manquent dans *Renard* ont été supprimés.

3. Tout ce qui paraît être de lui est d'une invention fort heureuse (sauf la dissertation très déplacée sur le mauvais arrangement des repas à la cour) : citons les plaisanteries de Noble sur le dommage dont se plaint Isengrin, l'apologie de Hersent et l'effet qu'elle produit sur le naïf Bernard, toute la scène de Pinte (remplacée dans l'allemand par une simple plainte de Chanteclair), celle de l'enterrement de la poule (beaucoup plus développée), la grosse ruse d'Isengrin se prétendant guéri sur le tombeau de Copée, la confession de Renard avec le joli épisode de sa récidive.

4. Une comparaison complète des deux versions est dans le travail cité de M. Voretzsch.

5. Naturellement, cette plainte est ici modifiée conformément à la nouvelle version du conte, admise dans le *Reinhart* comme dans le *Renard*, d'après laquelle Isengrin a été témoin du viol. Brun, avocat d'Isengrin dans le *Reinhart*, parle encore de la perte de la queue ; cela paraît ajouté par le Glichezâre.

de comparaître ; celui-ci, exploitant la passion de l'un pour le miel et de l'autre pour les souris, leur attire des mésaventures qui manquent leur coûter la vie, et ils reviennent à la cour sanglants et demandant vengeance. Le roi, tout à fait furieux, envoie à Renard un troisième messager, son cousin et ami Grimbert, et cette fois le contumace se décide à comparaître.

A partir d'ici (v. 1200 de la br. I) le poème allemand et la branche française n'ont plus rien de commun. Le *Reinhart Fuchs* combine, comme on l'a vu, l'histoire du procès et celle de la maladie. Dès que Reinhart est arrivé à la cour, il ne s'agit plus que de cette dernière. MM. Voretzsch et Sudre pensent que le Glichezâre n'a fait que suivre une branche française dans laquelle le procès de Renard était de même enchevêtré avec l'histoire de la maladie du lion ; mais cela ne me paraît guère probable. La suture des deux morceaux, dans le poème allemand, est trop visible. imparfaite et gauche : quand on parle de la maladie, on ne parle pas du procès, et quand on parle du procès, on ne parle pas de la maladie [1] ; quand Grimbert vient trouver Reinhart, il l'engage à venir à la cour pour se défendre des accusations de ses ennemis, sans lui dire un mot de la maladie du roi [2], sur quoi Reinhart prend pour aller à la cour..... une boîte de médicaments ! On s'appuie, il est vrai, sur ce que la br. X française paraît également réunir les deux motifs, mais elle le fait d'une façon si différente qu'il n'y a aucune vraisemblance à lui attribuer une source commune avec le *Reinhart* [3].

Je crois, pour ma part, que le Glichezâre a eu sous les yeux

---

1. Sauf une fois, très fugitivement, quand le poète dit que l'irritation du roi est encore augmentée par la douleur que lui cause sa maladie. On peut encore signaler que, quand Reinhart paraît à la cour, Isengrin, Schanteklêr, Brun et Dieprecht répètent leurs accusations contre lui, mais il n'y répond même pas et parle tout de suite de son remède.

2. Brun et Dieprecht, en s'acquittant de leurs messages, n'en font pas davantage mention.

3. La place me manque pour établir ici cette conclusion, qui résulte pour moi avec certitude d'une étude attentive de cette branche.

une branche semblable à la seconde moitié de X, mais plus ancienne, et qu'il a lui-même amalgamée avec une branche semblable à I (1-1200); en effet, dans les deux branches, il trouvait le même cadre : le roi tenant sa cour, Renard absent et accusé, mandé à la cour et y arrivant, et il ne pouvait, dans le poème unifié qu'il rédigeait avec des épisodes isolés, reproduire deux fois ces mêmes scènes. Il était bien capable d'opérer une telle fusion, et nous avons vu d'ailleurs qu'il l'a assez maladroitement exécutée. Quant à l'auteur de la br. X, il a simplement remanié une branche ancienne, en lui donnant comme introduction une fort médiocre imitation du procès de Renard ; il n'a relié ses deux parties l'une à l'autre qu'en motivant par son rôle dans la première la vengeance que Renard tire de Brichemer dans la seconde [1]. Le Glichezâre n'a pas eu sous les yeux, comme le supposent MM. Voretzsch et Sudre, une branche française composée de versions plus anciennes du commencement de I et de la fin de X.

Ce qui s'oppose surtout à cette hypothèse, c'est le *Rainardo*, qui nous montre la scène du procès sous une forme évidemment plus ancienne et sans aucun rapport avec la maladie. La difficulté n'existe pas pour M. Voretzsch, qui regarde le *Rainardo* comme une simple « Bearbeitung » de la br. I [2] ;mais elle est réelle pour M. Sudre. Il s'en tire fort ingénieusement : « La chose, dit-il, s'explique très simplement. Ce que les trouveurs ont appelé l'*estoire* de Renart était un vaste asile ouvert à tout venant..... Les renouvellements d'un sujet n'en excluaient pas la rédaction première, et celle-ci tolérait le voisinage de ses puînées. A côté de la branche du *Jugement*, définitivement constituée, subsista la branche dont elle n'était que le rajeunissement, et où l'histoire du *Jugement* n'était pas encore dégagée de celle de *Renart médecin* » (p. 100). Mais si on examine la version du *Reinhart*, on voit qu'elle ne saurait nous représenter une branche ancienne, « non encore dégagée de

1. Le roi tombe malade entre la première et la seconde partie ; mais il n'est pas exact de dire, comme M. Voretzsch : « Le roi est si irrité qu'il en tombe malade de dépit. » Voir les v. 1158-1176.

2. De même M. Martin (*Obs.*, p. 99-100).

celle de *Renart médecin* » ; des traits comme l'apparition du cortège tragi-comique de la famille de Chanteclair, comme la guérison du lièvre sur le tombeau de la poule martyre, comme les trois messages successifs envoyés à Renard, etc., appartiennent visiblement à une forme très moderne relativement à la forme simple, sérieuse, un peu raide que nous offre le *Rainardo*. Le *Plaid* n'est donc pas à l'origine un simple épisode de la *Maladie du lion*, qui s'en serait détaché plus tard : c'est une fiction indépendante, qui a emprunté son cadre à la fable grecque déjà entrée et transformée dans le cycle, mais qui, dès qu'elle a existé, a vécu de sa vie propre. C'est le résultat que je tenais à établir, parce qu'il montre que cette fiction, qui fait après tout le principal mérite du *Roman de Renard*, est l'œuvre originale de nos poètes dans une plus grande mesure que ne le donne à entendre l'auteur des *Sources du Roman de Renart*.

J'aimerais à étudier de près cette branche I et à en faire ressortir les qualités ; mais, obligé de me restreindre, je dirai seulement un mot de la seconde partie, pour laquelle nous n'avons plus le contrôle du *Reinhart Fuchs*, et qui pose à la critique de nouveaux problèmes. On s'accorde à faire commencer la branche I*a*, première suite de la br. I, au v. 1621 ; je me demande si elle ne devrait pas commencer au v. 1201, c'est-à-dire à l'endroit même où cesse tout rapport avec le poème allemand. On peut croire que l'auteur de la forme non remaniée de la br. I qu'a connue le Glichezâre n'avait pas terminé son œuvre, et que la branche I-I*a*-I*b* est un remaniement dans lequel a été englobée cette branche inachevée. Cela ne concorde guère, il est vrai, avec ce que j'ai dit plus haut du talent du remanieur de I, car la br. I*a*, qui serait de lui, est très faible et pleine d'imitations maladroites, et la br. I*b* est d'un tout autre style ; mais il y a peut-être eu un premier remaniement des vers 1-1200, resté incomplet comme l'original ou autrement terminé, et les v. 1201-1620, ainsi que I*a*, peuvent être d'une autre main (I*b* est certainement d'une troisième). Ce qui me fait croire que le *Plaid* s'arrêtait primitivement au v. 1200, c'est qu'il semble bien que les vers VI 27-55 soient la suite directe de I 1198, VI 27-28 n'étant qu'une variante de I 1199-1200 [1], en sorte que l'auteur de VI paraît

1. Dans la br. I, Renard et Grimbert chevauchent tant *Qu'il sont*

avoir continué le même fragment que le Glichezâre a incorporé dans son œuvre, en le fondant avec l'histoire de la maladie du lion.

Quoi qu'il en soit, dans la branche telle que nous l'avons, Renard essaie de se défendre, n'y réussit pas, et est condamné à être pendu ; mais il obtient d'échapper à la mort en prenant la croix, au grand chagrin de la plupart des animaux [1]. En partant, il rencontre Couard le lièvre, l'emporte [2], et du haut d'un tertre jette au roi ses insignes de pélerin avec toutes sortes d'injures. Les bêtes se mettent à sa poursuite, mais il arrive sain et sauf à son château de Maupertuis, auprès de sa femme et de ses trois enfants [3]. La br. I*a* nous présente ensuite, fort médiocrement, le siège de Maupertuis par Noble, l'adultère de Renard avec la reine, sa capture, sa nouvelle condamnation, sa grâce obtenue au moyen des richesses que sa femme apporte au roi, la plate imitation de l'épisode de Copée dans celui de Chauve la souris amenant le corps de Pelé son mari, la fuite de Renard sur un arbre, d'où il blesse le roi d'une pierre et se

---

venu en la vallee Qui en la cort lo roi avale : Descendu sont devant la sale (I, 1198-1200). Dans la br. VI, un préambule fort inutile nous montre les bêtes, réunies à la cour de Noble, se divertissant à chanter : *De bien chanter chascuns se peine : L'uns a l'autre son chant avale ; A tant es vous devant la sale Danz Grimberz qui Renart ameine* (v. 27-30). Il semble que la continuation de I que nous a conservée VI commençait après lé vers 1200 par : *Et danz Grimberz Renart ameine*, etc. Quand on a détaché ce morceau de I pour en faire une branche à part, on a remanié quelque peu le vers 1200 et on a ajouté un prologue postiche.

1. Ici se place l'entrevue fort teudre de Renard avec Fière, la reine, non mentionnée jusque là. Cet épisode prépare évidemment celui qu'on trouve dans I*a* (v. 1437-1455), et semble bien prouver que l'auteur de I*a* est aussi celui de ce passage.

2. Couard réussit à s'échapper. La scène est plaisante, mais gâtée par un anthropomorphisme excessif (ce qui est dit des chevaux de Renard et de Couard est incompréhensible).

3. A partir de la condamnation de Renard, le *Reinaert*, qui jusque-là suivait assez fidèlement la br. I, s'en écarte complètement. Le poète néerlandais a-t-il trouvé la suite trop médiocre ou ne l'a-t-il pas connue ? Ce qui suit paraît en tout cas être de son invention, et (sauf l'histoire trop compliquée du trésor d'Ermenric) n'est assurément pas mal inventé.

sauve grâce au désarroi causé par cet évènement [1]. C'est un dénouement visiblement moderne donné à la scène du plaid, que l'auteur de la br. I avait laissée inachevée. Comme presque toutes les parties récentes du *Roman de Renard*, il ne doit rien aux contes ni aux fables : il est sorti tout entier de l'imagination d'un auteur français du moyen âge, et il donne à l'épopée animale le caractère factice et souvent déplaisant d'une imitation trop servile de l'épopée humaine.

Un autre dénouement est dans la br. VI, qui se rattache, comme nous l'avons vu, au v. I 1200. On voit, après quelques vers de préambule visiblement ajoutés [2], Renard arriver à la cour avec Grimbert, qui l'encourage; le roi lui reproche tous ses méfaits [3], et finalement un combat singulier a lieu entre lui et Isengrin ; Renard, vaincu, est sauvé par l'intercession de frère Bernard de Grandmont, entre au couvent, mais bientôt s'en fait chasser et retourne auprès de sa femme, jurant de se venger de ses ennemis. Pas plus que dans la continuation ordinaire de la br. I nous ne trouvons ici aucun emprunt à des contes ou à des fables ; nous avons affaire à une invention toute médiévale, où les animaux sont représentés comme trop semblables à des hommes pour que la fiction garde ce degré de vraisemblance qui permet un certain acquiescement, tout en éveillant un sourire.

Il serait trop long de signaler ici, après MM. Knorr et Sudre, les imitations auxquelles a donné lieu la br. I, en général sous sa forme non remaniée, dans les br. X (première partie), V*a*, XXIII, XIII et XVII. Dans cette dernière, Renard, ayant

---

1. Sur la br. I*b* (Renard teint), qui n'a qu'un rapport lointain avec I*a* (mais qui s'y réfère expressément, v. 2407-2487), voy. ci-dessus, p. 396, n. 1.

2. Dans les ms. CHM on a un tout autre début que celui qui a été indiqué ci-dessus et que reproduit l'édition de M. Martin : on rattache la plainte d'Isengrin à l'histoire de la queue perdue et du *moniage*, et on raconte que sur cette plainte le roi avait envoyé Grimbert chercher Renard. Cela montre bien que VI 27-55 étaient une suite de I 1-1200 qui avait été copiée isolément, et à laquelle on a donné des commencements différents.

3. Outre ceux qui concernent Isengrin, Pinte, Brun et Tibert et qui sont mentionnés dans la br. I, on y voit figurer les tours joués à Tiécelin (br. II) et à Roonel (br. X) ; cela doit être l'œuvre d'un remanieur.

échappé encore une fois à tous ses ennemis, rentre à Maupertuis. Grimbert et le milan Hubert viennent l'y chercher, mais Renard a décidément assez de la cour. Sa femme Ermeline, d'accord avec Grimbert, persuade à Hubert que Renard est mort et lui montre la tombe et l'épitaphe d'un paysan appelé Renard comme étant celles de son mari. Le roi, apprenant cette nouvelle, regrette d'avoir perdu « son meilleur baron », et, sur cette pauvre invention, le cycle de Renard est clos.

Bien que toutes les continuations et imitations de la br. I 1-1200 aient peu de charme pour nous, et qu'elles intéressent moins la critique que les épisodes du *Roman de Renard* qui reposent sur des fables ou sur des contes populaires, il ne faut pas oublier qu'elles occupent dans l'œuvre cyclique une place considérable, et qu'elles en forment la partie sinon la meilleure, au moins la plus originale et la plus proprement française. Elles ont poussé beaucoup plus loin que la branche (primitive) du *Plaid* le trait qui caractérisait déjà celle-ci, l'assimilation des animaux aux hommes, bien plus grande que dans les fables et les contes. Par là, si elles ont perdu en poésie, en gaieté et en attrait, elles ont l'avantage de refléter fidèlement pour nous la société du moyen âge. Au point de vue littéraire, elles nous intéressent en nous montrant les efforts d'invention de nos vieux conteurs. Ces efforts ne sont généralement pas brillants, mais celui qui leur a servi à tous de point de départ, la fiction du procès de Renard, a au contraire été tout à fait heureux. Il nous montre dans un juste mélange l'observation encore fidèle des mœurs et des caractères des animaux et la parodie de la société humaine ; il fait honneur à l'esprit français, et il ne doit aux contes et aux fables qui circulaient dans le peuple ou parmi les clercs que ses données tout à fait générales, qui ne sauraient en diminuer le mérite et l'originalité.

VI

M. Sudre, dans son *Avant-propos*, s'exprime sur son œuvre avec un mélange de modestie et d'assurance également justifiées : « A considérer la rapidité avec laquelle la science des

traditions se renouvelle, il ne serait pas impossible que dans dix ans mon livre fût à refaire dans un nombre considérable de ses parties. Je crois toutefois que mes conclusions ne seraient pas différentes. Au point où en est notre connaissance des rapports de la littérature écrite et de la littérature orale entre le XI^e^ et le XIV^e^ siècle, on peut regarder comme solidement acquis que le *Roman de Renart*, malgré son air de famille avec les apologues antiques, ne présente avec eux que des affinités rares et lointaines. Je suis même persuadé que tous les documents qu'il reste à découvrir, toutes les preuves que l'on pourra accumuler, seront favorables à cette thèse et établiront de plus en plus que l'épopée du goupil et du loup est sortie de la foule et non des livres. »

Je crois en effet que, si dans dix ans M. Sudre donne une nouvelle édition de son livre, plus d'un chapitre s'en trouvera profondément remanié, soit par la découverte de nouveaux matériaux, soit par l'élaboration plus complète que la critique aura fait subir à ceux qu'elle aura à sa disposition. Cette élaboration, nul ne l'a pratiquée avec plus de compétence et de sagacité que l'auteur des *Sources du Roman de Renart*, et en terminant cette longue étude, où j'ai presque tout le temps laissé son livre de côté pour m'occuper du sujet lui-même et de parties de ce sujet qu'il avait à peine abordées, je tiens à lui rendre cette justice. Pour chacun des épisodes qu'il a traités, il s'est trouvé en présence de la profusion de parallèles qu'avaient accumulée ses prédécesseurs, et il l'a encore plus d'une fois accrue par ses recherches personnelles; mais loin de se laisser rebuter par cette masse bigarrée de contes appartenant à tous les temps et à tous les peuples, redisant chacun la même chose avec des variantes dont les trois quarts sont insignifiantes et dont il ne faut négliger aucune, il a procédé avec une patience infatigable, une attention constamment soutenue, une perspicacité toujours en éveil, au triage et au classement des éléments vraiment importants, souvent à peine reconnaissables dans leurs altérations ou bizarrement enchevêtrés les uns dans les autres. C'était une tâche presque aussi difficile que celles que dans les contes une méchante fée impose à la jeune fille qu'elle veut perdre : M. Sudre s'en est tiré à son honneur; il a réussi à mettre presque partout dans ce chaos de l'ordre et de la clarté.

Mais par la nature même du sujet de ces recherches, qui va toujours croissant comme matière et qui est susceptible de tant de groupements différents, il est incontestable que l'histoire de tel ou tel thème pourra être refaite ou par lui-même ou par d'autres : j'ai essayé moi-même de présenter sous un autre jour les rapports de certains épisodes du *Renard* avec le cycle animal « nordique », et je présume que le côté oriental de la question est encore destiné à recevoir des développements et des éclaircissements tout nouveaux. M. Sudre a donc raison de dire avec modestie que son livre peut être bientôt à refaire dans un nombre considérable de ses parties.

Mais il a raison de dire avec assurance que les conclusions générales n'en seront point ébranlées. La théorie qui voyait dans le *Roman de Renard* une œuvre essentiellement scolastique et monacale ne peut résister aux preuves accumulées par l'auteur en faveur de la part considérable qu'y a le *folklore* ; les fables antiques elles-mêmes qui y figurent (d'une façon moins « rare et lointaine » que ne le dit l'auteur) n'y sont pas arrivées par les livres. Il est vrai que ce sont des clercs qui ont recueilli dans la tradition orale les contes et les fables et qui les ont introduits dans la littérature, sans doute d'abord dans la littérature latine ; mais cela n'en change pas plus la nature que le poème latin de *Waltharius* n'empêche la chanson de *Walthari* d'appartenir à l'épopée nationale allemande. Le *Roman de Renard*, dans son fonds ancien, est la mise en œuvre française de contes d'animaux de provenances diverses, qui circulaient soit dans le peuple, soit parmi les clercs, il y a un millier d'années, probablement surtout dans la partie de la Gaule voisine de l'Allemagne.

Mais il faut ajouter à ce résultat, que M. Sudre a l'honneur d'avoir solidement établi, qu'une partie, et même la plus considérable, du *Roman de Renard* n'a pas de « sources » au vrai sens du mot. Déjà les traits qui lui donnent son caractère propre, qui en font véritablement une épopée animale, — l'attribution de noms d'hommes aux animaux, la désignation d'Isengrin et de Renard comme compères, le rattachement de tous les épisodes épars à leur hostilité d'abord latente puis déclarée, — ces traits ont été créés en dehors de toute tradition. Pour continuer ou varier des récits traditionnels, comme ceux du viol de la louve ou du corbeau dépouillé de son fromage, on a inventé de

nouveaux récits, qui ne se retrouvent pas dans le *folklore* et qui n'en proviennent pas. Le plus important des morceaux qui composent le roman, celui qui a surtout valu à l'épopée animale du moyen âge son succès et sa renommée, ne doit à la fable grecque du *Lion malade* que son cadre et sa donnée générale : c'est une invention française du XII^e^ siècle. A sa suite et à son imitation, d'autres épisodes ont été inventés, qui peu à peu ont transformé, à son désavantage, la physionomie de l'œuvre par un anthropomorphisme excessif, qui ont acheminé le *Roman de Renard*, simple « risée » au début, à devenir de plus en plus une allégorie et une satire, et qui ont créé ce type de Renard roi du monde si en faveur au XIII^e^ siècle. Cette part considérable de l'invention dans le *Roman de Renard* tel que nous l'avons était en dehors du cadre de M. Sudre ; il faudrait en tenir le plus grand compte si l'on écrivait non une étude de sources, mais une histoire de l'épopée animale au moyen âge. Cette histoire est à faire, et nul ne serait plus capable de la faire que l'auteur du présent ouvrage. Elle mérite d'être écrite, car elle a un grand intérêt à la fois pour l'histoire du *folklore*, pour l'histoire littéraire, et pour l'histoire de la société, des mœurs et des idées. Une œuvre collective à laquelle, comme à une cathédrale, ont travaillé, sans l'achever, des générations d'ouvriers et d'artistes, une œuvre qui de France a passé à toutes les nations voisines et a semblé encore digne d'être renouvelée au plus grand poète des temps modernes, une œuvre qui a été assez populaire pour remplacer le vieux nom du goupil par celui de son héros, non seulement dans sa patrie, mais dans la France du midi, une telle œuvre appellera longtemps des études de plus d'un genre dans plus d'un pays ; elle en a déjà beaucoup suscité. Après les travaux diversement méritoires de Jacob Grimm, de Paulin Paris, de Müllenhoff, de MM. Knorr, Voigt, Martin, Kolmatchevsky, Krohn, Gerber, Voretzsch et Büttner, le livre de M. Sudre, qui a profité de tous et qui les complète ou les rectifie tous, marquera une date importante dans l'histoire posthume du *Roman de Renard* : il clôt une époque et il en ouvre une autre.

[*Journal des Savants*, septembre, octobre et décembre 1894, pp. 542-559, 595-613 et 715-730, et février 1895, pp. 86-107.]

IV

L'HISTOIRE

LES MÉMOIRES

DE

PHILIPPE DE NOVARE[1]

Le livre II des *Gestes des Chiprois*[2] s'ouvre ainsi : « Ici comence

1. Cette notice est destinée à entrer dans l'*Introduction*, qui paraîtra prochainement, du tome II des *Historiens arméniens des Croisades* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Cette *Introduction*, qui devait être faite par MM. Schefer et de Mas Latrie, éditeurs du volume, m'a été confiée après la mort de nos deux regrettés confrères. Je me serais trouvé fort embarrassé pour l'écrire si je n'avais eu l'aide de M. Charles Kohler, beaucoup plus versé que moi dans l'historiographie des Croisades. Je n'étais sérieusement préparé que pour les *Gestes des Chiprois*, texte à l'édition duquel j'ai pris la plus grande part, aidé par les excellentes notes que m'avait remises mon savant ami Ad. Mussafia. La compilation désignée sous ce titre, et que je crois pouvoir attribuer à Gérard de Montréal, comprend trois livres. Je détache ici, en la modifiant légèrement sur quelques points, la partie relative au livre II, qui se compose essentiellement d'un extrait des Mémoires de Philippe de Novare. Cette partie sera remaniée et, sans doute, quelque peu abrégée pour figurer dans l'*Introduction* définitive. Je la publie à part et d'avance telle que je l'ai écrite il y a plus d'un an, tant parce qu'elle forme en elle-même un tout complet que pour appeler sur les idées qui y sont émises la critique des juges compétents.

[Le tome II des *Documents arméniens* publiés dans le *Recueil des Historiens des Croisades* n'a paru qu'en 1906 et Gaston Paris n'a pas pu en rédiger l'introduction ; c'est M. Ch. Kohler qui s'est chargé de ce soin, si bien que le mémoire n'est pas entré, comme G. Paris l'avait pensé, dans l'introduction, mais y a été seulement résumé, et que les allusions faites par G. Paris à d'autres parties de l'introduction projetée ne correspondent pas à l'introduction imprimée. Par contre, M. Kohler rectifie ou complète sur quelques points les indications du présent mémoire.]

2. Ce titre, donné à la compilation par les éditeurs modernes, ne lui con-

l'estoire et le droit conte de la guerre qui fu entre l'empereor Federic et messire Johan de Ybelin, seignor de Baruth. Et par quey l'on peusse meaus entendre coment mut et comensa et fina cele guerre, et coment avint que partie des Chiprois se tint vers l'empereor et la plus grant partie vers le seignor de Baruth, Phelipe de Nevaire, qui fu a tous les fais et les conseils, et qui mainte fois a esté amés des bons pour le voir dire et haïs des malvais, vous en dira la verité, aucy come en touchant les homes et les grans fais. »

Il faut rapprocher de cette annonce le renseignement très précis et très intéressant que nous donne le même auteur dans l'épilogue de son *Livre des Quatre âges d'homme*[1] : « Phelipes de Novaire[2], qui fist cest livre, en fist autres deus. Le premier fist de lui meesmes, une partie, car la est dit dont il fu, et comment et por quoi il vint deça la mer, et comment il se contint et maintint longuement par la grace Nostre Seignor. Après i a rimes et chançons plusors que il meïsmes fist, les unes des granz folies dou siecle que l'an apele amors, et assez en i a qu'il fist d'une grant guerre qu'il vit a son tens antre l'ampereor Fredri et le seignor de Barut, mon seignor Jehan d'Ibelin[3] le vieil. Et un mout biau compe i a il de cele guerre meïsmes dès le commancement jusques a la fin, ou queil[4] sont devisé li dit et li fait et li grant consoil des batailles et des sieges atiriez ordeneement, car Phelipes fu a touz. Après i a chançons et rimes qu'il fist plusors en sa vieillesse de Nostre Seignor et de Nostre Dame et des sains et des saintes. Celui livre fist il por ce que ces troveüres, et li fait qui furent ou païs a son tens, et les granz valors des bons seignors, fussent et demorassent

---

vient qu'assez imparfaitement, comme on le verra plus loin et comme je l'ai expliqué plus au long dans la première partie de ma notice [voir l'addition à la note précédente].

1. *Les Quatre Ages de l'homme*, traité moral de Philippe de Navarre, publié... par Marcel de Fréville. Paris, Didot, 1878 (publication de la Société des Anciens textes français).

2. Le manuscrit qui a seul conservé cet épilogue porte *de Navarre* (voyez plus loin).

3. Le manuscrit porte *de belin*.

4. L'éditeur a imprimé *ou que il*.

plus longuement en remembrance a cels qui sont descendu de lui et des autres amis et a touz ces qui les vorront oïr [1]. »

Il résulte de ce passage que le premier des trois livres dont Philippe de Novare se déclare auteur (le second est son *Traité de forme de plait*) devait s'intituler *Li livres Phelipe de Novaire* et se composait de quatre parties : 1° récit de la jeunesse de Philippe, de son arrivée en Orient et des premiers temps de sa vie dans sa nouvelle patrie ; 2° chansons d'amour composées par lui à cette époque ; 3° récit en prose [2] de la guerre des Ibelin contre l'empereur Frédéric, dans lequel étaient intercalées des chansons de circonstance [3] ; 4° chansons pieuses composées par Philippe dans sa vieillesse. La perte de cet ensemble est infiniment regrettable ; heureusement, grâce au manuscrit conservé des *Gestes*, grâce aussi à la chronique dite d'Amadi, nous possédons, entièrement pour le fond et presque entièrement pour la forme, la plus importante, au point de vue historique, des parties dont il se composait [4], le récit de la guerre des Ibelin contre les

---

1. Ce passage si précieux ne figure malheureusement que dans un seul (B. N. fr. 12581) des cinq manuscrits qui contiennent le traité des *Quatre âges*, et ce manuscrit a été exécuté en France et non en Syrie. Les leçons n'en sont donc pas tout à fait assurées, et celle-ci paraît assez douteuse. On lirait plus volontiers : *et a ses autres amis*.

2. C'est ce que veut dire le mot *conte* ou *compe* (forme dialectale), clairement opposé aux « chançons, rimes » et « troveüres » mentionnées avant et après.

3. Philippe s'est exprimé sur ce point avec peu de clarté : il semblerait que les chansons relatives à la guerre fissent corps avec les chansons d'amour et se trouvassent précéder comme elles le « conte » de la guerre ; mais, dans le fragment que nous ont conservé les *Gestes*, ces chansons sont intercalées dans le « conte » et il est visible qu'elles l'ont été dès la composition de celui-ci. Mais Philippe s'était sans doute borné d'abord à recueillir ses chansons politiques, qu'il a plus tard insérées dans son récit en prose, et, en écrivant son épilogue, il a songé à ce recueil primitif, qui avait été réparti plus tard en divers endroits du « conte ».

4. Beugnot, interprétant mal le passage des *Quatre âges* (qu'il a eu le mérite, en 1840, de faire connaître d'après le ms.), s'est imaginé que Philippe avait composé six ouvrages, trois en prose, — Mémoires, traité de droit, *Quatre âges*, — et trois en vers, à savoir deux recueils de chansons et un poème sur la guerre de Frédéric contre les Ibelin (*Bibl. de l'Éc. des Chartes*,

impériaux, à laquelle Philippe prit une grande part. Avant d'examiner ce récit, tel qu'il nous est parvenu, aux divers points de vue qui sollicitent l'attention, il nous faut exposer en quelques mots ce que nous savons de l'auteur, soit par lui-même, soit par des documents ou témoignages contemporains.

Philippe nous apprend, au début de son traité des *Quatre âges*, qu'il avait écrit ce livre à soixante-dix ans passés. S'il fallait en croire Beugnot, qu'a suivi M. de Mas Latrie dans son *Histoire de Chypre* [1], il serait mort avant 1263 ou 1264, car, à cette époque, il est cité comme n'existant plus. Mais c'est une erreur, qu'il faut rectifier. En 1263, ou peut-être en 1264, Hugues de Brienne cite, comme précédent, un jugement de droit féodal, et, ajoute-t-il, il fallait que le perdant eût tort, « que il ot a son conseil sire Phelipe de Nevaire, que l'on tent au meillor pledeour deça mer ». Hugues d'Antioche répond que « mout meillour plaideor de sire Phelipe de Nevaire a l'on vehu souvent faillir a dire ce que mestier li estoit en plait, et il est chose certaine que messire Phelipes de Nevaire failli lors a bien plaidoier [2] ». Beugnot a compris *tent* comme « tint » et en a conclu que Philippe n'était plus de ce monde; mais *tent* est le présent « tient », et ce passage prouve au contraire que Philippe vivait encore en 1263 ou 1264, en même temps qu'il atteste la grande renommée dont il jouissait comme *plaideor*. C'est la dernière mention de lui que nous ayons, et nous ne pouvons dire la date exacte de sa mort ; mais nous pensons qu'elle doit avoir été postérieure à 1265.

C'est en effet vers 1195 qu'il faut probablement placer sa naissance : en 1218, il était au siège de Damiette, et la position subalterne où il se trouvait, accompagnant Pierre Chappe, baron chypriote, nous montre qu'il était encore très jeune. D'autre

---

t. II, p. 16-18). Cette erreur a été souvent répétée depuis ; elle est cependant évidente. Elle a été signalée par M. Raynaud (p. xv) et réfutée par M. Richter dans le mémoire dont il sera parlé plus loin.

1. *Ass. de Jér.*, t. II, p. 404, n. *a* ; Mas Latrie, *Hist. de Chypre*, t. I, p. 403. Précédemment (*Ass. de Jér.*, t. I, p. 476), Beugnot avait supposé avec plus de raison que Philippe était mort vers 1270.

2. *Ass. de Jér.*, t. II, pp. 406, 408.

part, son fils Balian était chevalier en 1243 [1], et devait donc être né vers 1222 au plus tard [2], en sorte que Philippe s'était marié vers 1221, âgé d'environ vingt-six ans. Puisqu'il a écrit son dernier ouvrage à soixante-dix ans passés, on voit qu'il doit l'avoir écrit après 1265.

Philippe est appelé *de Navarre* dans le seul manuscrit des *Quatre âges* qui en ait conservé l'épilogue [3], *di Navarra* dans la version italienne de son *Histoire de la guerre de Chypre, de Navaire* dans une charte française de 1251 [4], — *de Nevaire* dans le manuscrit chypriote des *Gestes*, dans le *Livre des lignages d'outre mer* [5], dans l'abrégé des *Assises de Jérusalem* [6], dans les discours prononcés en 1263 ou 1264 par Hugues de Brienne et Hugues d'Antioche, dans l'*incipit*, propre au ms. B., du *Livre de forme de plait* [7], *de Nevarre* dans le ms. A de ce même livre une des fois où il y est nommé [8], — enfin *de Novaire* dans des chartes françaises de 1237, 1253 et 1261 [9] et dans le second des passages où le ms. A de la *Forme de plait* le nomme[10]. Cette dernière forme est sûrement la bonne, et elle est attestée par trois documents latins où notre auteur est nommé *Philippus de Novaria* [11]. Il s'appelait lui même *Phelipe de Novaire*, et nous devons l'appeler Philippe de Novare [12]. Il était, en effet, origi-

---

1. Voy. *Gestes des Ch.*, § 226.

2. En tout cas, il était né avant 1229, puisque, à cette date, Philippe traite de *compere* Balian d'Ibelin, qui était le parrain de son fils (§§ 143, 226).

3. Voy. ci-dessus, p. 429, n. 1.

4. Voy. Röhricht, *Regesta regni Hierosolymitani* (Innspruck, 1893), nº 1200. On peut soupçonner une faute de lecture, de copie ou d'impression.

5. Ed. Rey, II, 472, 473.

6. *Ass. de Jér.*, II, 318, 337, 341.

7. *Ass. de Jér.*, I, 475.

8. *Ass. de Jér.*, I, 571.

9. Röhricht, nos 1078, 1208, 1307.

10. *Ass.*, I, 536. C'est donc par distraction que M. Raynaud (p. XIII, n. 2) dit qu'on trouve *Novaire* « dans la plupart des manuscrits du *Livre de forme de plait* ». On ne connaît que deux manuscrits de cet ouvrage.

11. Röhricht, nos 1049 et 1156. Il faut y joindre le bref d'Alexandre IV cité en note au nº 1200.

12. La forme *Navarre, Navarra*, ne se trouve que dans un texte écrit en France à la fin du XIIIe siècle et dans les versions italiennes ; elle a été

naire de la ville lombarde (dans le comté de Blandrate) qui portait en latin le nom de *Novaria*, d'où en ancien français *Novaire*, et qui porte aujourd'hui le nom italien de *Novara*, en français *Novare*. Il se désigne deux fois lui-même comme Lombard dans un passage altéré en partie dans le manuscrit, mais qu'on a restitué avec certitude [1]. Il était de famille noble [2]. Il racontait, on l'a vu, dans la partie perdue de ses Mémoires, pourquoi et comment il avait quitté son pays pour venir en Orient. Il était sans doute arrivé d'abord en Chypre, et s'était mis, suivant l'usage des jeunes nobles, au service d'un haut baron du pays, Pierre Chappe, qu'il accompagna au siège de Damiette en 1218 : il charmait son patron par son talent de lire à haute voix des *romans*, et gagna ainsi l'amitié de Raoul de Tabarie, qui passait pour l'homme de son temps le plus versé dans le droit féodal, et qui inculqua au jeune homme, d'abord un peu récalcitrant, les premiers principes de cette science où il devait exceller [3].

C'est sans doute aussi devant Damiette qu'il se lia avec les Ibelin, dont il resta toute sa vie le client et l'ami dévoué. Il se maria vers 1221 [4] et perdit sans doute sa femme de bonne heure, après en avoir eu un fils, dont Balian d'Ibelin fut le parrain [5]. Soit par son mariage, soit par l'amitié des Ibelin, il acquit des fiefs en Chypre, et c'est pour quelque affaire les

---

longtemps, mais à tort, adoptée de nos jours, et on a même cherché à montrer que Philippe était bien Navarrais. – *Nevaire* est une forme altérée qui a évidemment été courante en Chypre à la fin du XIIIe et au XIVe siècle.

1. *Gestes des Ch.*, §§ 143, 144. La restitution de ce passage à sa vraie forme et de Philippe à sa vraie patrie a d'abord été faite dans la *Romania*, t. XIX, pp. 99-102 [G. P., *Philippe de Novare*].

2. Voy. § 140 (*Romania*, *l. c.*, p. 101). — On trouvera exprimée au même endroit l'idée que Philippe pouvait avoir le *surnom* ou nom de famille de *l'Asne* ; mais ce n'est qu'une conjecture.

3. Voy. le charmant récit que Philippe fait de ce souvenir de jeunesse dans le *Livre de forme de plait* (*Ass. de Jér.*, I, 525).

4. On ignore le nom de sa femme (voy. *Romania*, *l*, *c.*, p. 102, n.).

5. Il ne parle jamais de sa femme et semble n'avoir eu qu'un enfant, en sorte qu'on peut croire qu'elle mourut en couches de son premier-né.

concernant qu'il y était venu en 1229 [1], quand il fut arrêté, puis assiégé, comme il le raconte dans son livre. Il avait des dettes à cette époque (§ 141), et il ne régularisa pas sa situation, car en 1243 nous le trouvons encore endetté de la somme considérable de mille marcs d'argent (§ 227). Il paraît avoir mené d'ailleurs une vie peu austère, comme l'indiquent les chansons qu'il avait composées de ces « granz folies dou siecle que l'an apele amors ».

A partir de 1229 jusqu'en 1243 nous connaissons la vie publique de Philippe par son livre, et nous y reviendrons plus loin. La part qu'il s'attribue dans les événements est sans doute quelque peu exagérée, — comme il arrive aux auteurs, même les plus sincères, de mémoires, — car le consciencieux rédacteur de la partie correspondante du *Livre de la Terre Sainte* (l. 33 et 34 de l'édition de l'Académie) ne le mentionne pas une seule fois, non plus que Marsilio Giorgio, le « bail » des Vénitiens de Syrie, dont le récit, en ce qui touche les événements de 1243, s'accorde d'ailleurs si parfaitement avec celui de notre historien. Il est certain néanmoins que le rôle de Philippe, comme combattant et négociateur, dans la guerre de Chypre, dont son arrestation injustifiée avait été le point de départ, fut brillant, et qu'une fois la guerre terminée il occupa en Chypre et en Syrie, dans le parti des Ibelin, un rang élevé [2]. Nous le voyons en 1233 et 1236 associé au roi Henri et aux plus hauts barons de Chypre dans des pactes conclus avec les Génois ou les Marseillais [3].

Il avait sans doute, dès avant 1229, commencé à cultiver cette science du droit et cet art de *plaidoier* dont Raoul de

1. Il y venait certainement de Syrie, et non d'Occident, comme le dit M. G. Raynaud (p. XVI).

2. M. Raynaud a résumé (p. XVI-XVII) ce que Philippe nous apprend dans son livre de sa vie pendant ces quatorze années (le passage cité à la fin du troisième alinéa de la p. XVI (§ 149) doit être restitué dans sa forme). Je relèverai seulement une expression qui prête à l'équivoque : Philippe, dit M. Raynaud, « dut aller outremer en ambassade » ; il faut entendre qu'il dut y aller, mais qu'il n'y alla pas (voy. § 152), et dès lors, il n'y a rien d'étonnant à ce que ce soit là « un fait que seuls nous relatent les *Gestes* ».

3. Röhricht, nos 1049 et 1071.

Tabarie lui avait enseigné les premiers éléments, car déjà en 1229 il soutenait contre les cinq *bans* de Chypre une discussion de droit fort serrée. Il reprit cette étude après la guerre [1] et y devint bientôt passé maître. Nous avons vu qu'à la fin de sa vie il avait la réputation du meilleur *plaideor* [2] d'outre-mer, et le *Livre de forme de plait*, qu'il composa vers cette époque, nous prouve qu'il était initié à toutes les finesses du droit féodal. Ces finesses avaient été poussées dans le monde français d'outre-mer plus loin que partout ailleurs, et les « plaids » y avaient pris une importance excessive, qui nous a valu de très précieux livres juridiques, mais qui a été un des éléments de destruction du royaume de Syrie. Philippe reconnaît lui-même que la pratique habituelle de ces subtilités, qui ont surtout pour but de tendre des pièges à la partie adverse, n'est guère conciliable avec les scrupules de l'honnêteté rigoureuse. Il confesse que dans ce métier on met « son âme derrière la porte », trop heureux si Dieu vous permet de la délivrer plus tard [3]. Dans le *Livre des quatre âges* [§ 234] il déclare qu'il se repent d'avoir écrit son traité de droit, « por doute que aucunes males gens n'an ovrassent malement de ce qu'il avoit ansaignié por bien et leaument ovrer [4] », avouant ainsi que dans cet enseignement il y avait bien des périls pour la conscience. Dans la pratique,

---

1. Beugnot va trop loin (*Bibl. de l'École des Ch.*, *l. c.*, p. 14) en disant qu'il « abandonna la carrière des armes pour se livrer tout entier à l'étude et à la pratique des lois ». Un chevalier était toujours en même temps un jurisconsulte, surtout en Orient. Rien ne prouve d'ailleurs que Philippe n'ait pas, comme son *compere* Balian d'Ibelin, pris part à l'expédition de saint Louis en Égypte : la seule preuve que Beugnot en donne, c'est que « Joinville n'aurait pas manqué de signaler la présence, dans l'armée française, d'un guerrier aussi renommé ». Au reste, à cette époque, Philippe avait environ 53 ans, et il serait bien naturel qu'il eût en effet renoncé à faire la guerre.

2. Ce mot ne désigne pas seulement un avocat, mais en général un homme qui s'occupe de plaids, soit pour y défendre une cause, soit pour y donner des consultations juridiques, soit pour y juger.

3. *Ass. de Jér.*, I, 564.

4. Il ajoute : *Et de ce s'escuse il au commancement et a la fin dou livre.* Ce n'est pas absolument exact. Il n'y a aucune *escuse* à la fin du livre, et la crainte qu'il exprime au commencement, c'est la crainte que, instruits par lui, d'autres ne tournent contre lui-même la science qu'il leur aura apprise.

il est certain que lui-même il ne résistait pas à la tentation de faire un usage plus habile que parfaitement légitime des subtilités juridiques qu'il possédait si bien. A propos de l'affaire de la reine Aélis, dont j'aurai tout à l'heure à parler longuement, affaire dans laquelle il avait dicté à la reine ce qu'elle devait dire, avait ensuite plaidé sa cause devant les barons, et enfin avait été chargé par eux de donner leur réponse, il dit gaiement (§ 226) : « Adonc ly avint ce que l'on ly sot [1] dire a gas, que il meïsmes fist le claim et le respons et l'esgart. » C'était là une de ces plaisanteries dont il dit que le *plaideor* ne doit tenir aucun compte [2], mais qui montrent bien qu'il passait pour plus habile que scrupuleux.

La guerre de Chypre était terminée en 1234, par la prise de Cerines et la victoire définitive de Jean d'Ibelin ; en Syrie même, il ne restait aux *Longuebars* que le « mauvais nid » de Sur, où Richard Filangieri tenait encore ; entre les deux partis il existait d'ailleurs une trêve de fait. En 1236, Jean d'Ibelin mourut à Acre, en baisant le crucifix que tenait devant lui Philippe de Novare (§ 212). Son fils Balian, le compère de Philippe, lui succéda comme chef du parti des « Poulains ». Il déjoua en 1241 un complot que Filangieri avait ourdi pour s'emparer d'Acre, et cette même année Filangieri, mandé en Italie par l'empereur qui n'était pas satisfait de sa conduite, laissa son frère Lotier, maréchal du royaume de Jérusalem, à sa place comme gouverneur de Sur. Les bourgeois de Sur, hostiles aux impériaux, offrirent à Balian de lui livrer la ville : c'était fort tentant, mais il fallait trouver un prétexte. C'est alors que Philippe de Novare *s'apensa en une nuit* (§ 225) que Conrad, le fils de Frédéric et d'Isabel de Brienne, le roi légitime de Jérusalem, venait d'atteindre sa majorité, et que, par conséquent, la régence exercée par Frédéric avait pris fin. Les barons de

1. La correction *soloit*, que la nouvelle édition a empruntée à la première, est superflue.

2. « Le soutil plaideor covient que il ne face conte de mal que l'on die de lui, et face semblant aucunes feis que il n'ait oï ce que l'on en dit ou qu'il nel tienge neent a honte, et laist dire a chascun ce que il voudra et porsieve outreement a desreinier sa querele et parfaire son gré, quels qu'il soit (*Ass. de Jér.*, II, 564). »

Syrie étaient prêts à se soumettre à leur roi ; mais le droit du royaume de Syrie était que le gouvernement appartînt à l'héritier le plus proche, *présent dans le royaume* : or, Conrad était absent, et ne pouvait donc gouverner effectivement ; mais le plus proche héritier après lui était Aélis, fille du roi Henri (de Champagne), veuve du roi Hugues Ier de Chypre et femme du chevalier français Raoul de Soissons ; or, cette dame était précisément à Acre : il fallait faire attribuer la régence à elle et à son mari jusqu'à l'arrivée problématique de Conrad, ce qui permettrait de s'emparer très légitimement de Sur, où Lotier Filangieri exerçait l'autorité au nom de Frédéric, lequel n'avait plus aucun droit. Ce projet plut aux Ibelin et ravit Aélis et son époux, quand Philippe le leur communiqua. On convoqua les barons du royaume, plus les représentants des Pisans, Génois, Vénitiens, et des puissantes « frairies » ; Philippe dicta aux prétendants ce qu'ils devaient dire ; les barons le firent venir et s'en remirent à son avis, qui naturellement fut conforme, et on proclama Aélis et son époux régents du royaume. Puis on somma Lotier Filangieri de rendre Sur, et, sur son refus, on s'empara de la ville, grâce à la connivence des bourgeois ; Lotier se réfugia dans le château, qui aurait été difficilement pris ; mais une aventure de mer extraordinaire livra aux Syriens Richard Filangieri : pour délivrer son frère, Lotier rendit le château (10 juillet 1243), à des conditions dont Philippe de Novare fut le stipulateur : ainsi « fu desraciné et esraché le pesme ni des Longuebars, si qu'onques puis n'orent pooir en Surie ni en Chipre » (§ 226). Pour prix de son heureuse intervention, Philippe avait obtenu de la reine Aélis le paiement de ses dettes et une rente féodale de « mil sarazinas ». — Philippe ne raconte pas (nous verrons que les §§ 230 et ss. des *Gestes* ne sont pas de lui) que, quand Raoul de Soissons et sa femme réclamèrent la ville de Sur et le reste du royaume, les barons d'outre-mer leur rirent au nez, si bien que « messire Raous vit lors que il n'avoit pooir ne comandement, et qu'il estoit aussi come une ombre; dou despit et de l'engaigne qu'il en ot guerpi tout, laissa sa femme la reïne [1], et s'en ala

1. Ce sacrifice-là ne lui fut peut-être pas très pénible. Aélis, mariée d'abord à Hugues Ier de Chypre, puis à Boémond d'Antioche, de qui elle avait

en son païs [1] ». Mais le tour était joué : les Ibelin avaient Sur et le donnaient à Philippe de Montfort ; Philippe de Novare avait payé ses dettes et gardait sa bonne rente de mille ducats sarrasinois.

Ce trait de la vie de Philippe, qui est le dernier qu'il nous raconte, et qui peint bien son caractère et son rôle, a donné lieu, de la part d'un critique fort distingué et fort attentif, M. Paul Richter, à des observations qu'il est bon d'examiner ici, parce qu'elles ont une importance considérable pour l'appréciation de l'œuvre historique de Philippe de Novare. D'après M. Richter, Philippe n'a pas seulement exagéré l'importance de son rôle dans cette affaire : il a sciemment dissimulé des faits qui l'auraient convaincu d'imposture. En effet, le *Livre de la Terre Sainte* (l. XXXIII, ch. 13) raconte que déjà en 1229 Aélis de Champagne avait essayé d'obtenir des barons de Syrie le royaume de Jérusalem, comme étant la plus proche héritière du roi Amauri (son grand-père) ; la démarche n'avait pas abouti, les barons ayant déclaré Conrad leur roi légitime ; mais quand Raoul de Soissons, devenu le mari d'Aélis, la renouvela en 1243, il fit valoir les mêmes raisons qu'Aélis avait invoquées en 1229, et qui sont celles que Philippe prétend avoir trouvées en 1243 et formulées pour elle ; or Philippe connaissait ce texte historique, dont il a fait usage en composant son livre : donc « Philippe peut bien avoir ravivé cette idée, qui en vérité n'avait plus dû disparaître de l'ordre du jour depuis la première tentative de 1229-1230 ; il ne l'a certainement pas inventée. Mais, tout rempli encore de l'activité qu'il avait déployée dans cette affaire et du succès qu'il y avait obtenu, il s'est considéré lui-même comme l'auteur de toute l'entreprise, et n'aurait pour rien au monde renoncé à une conviction si flatteuse. C'est ainsi

été séparée pour cause de parenté, devait avoir une cinquantaine d'années, et Raoul, beaucoup plus jeune, n'avait pas fait par amour ce mariage contracté sous les auspices de Tibaud de Champagne. Aélis étant morte en 1246, il se remaria en France, mais retourna en Orient avec saint Louis, fut fait prisonnier, puis délivré, et finit ses jours en France, échangeant avec Tibaud de Champagne des chansons où il le raillait sur son embonpoint, tandis que Tibaud se moquait de la goutte et des *potences* de son ancien compagnon de croisade.

1. *Livre de la Terre Sainte* (*Hist. occid. des Crois.*, t. II, p. 420 ; cf. 423).

qu'il est devenu infidèle à la vérité et qu'il a tout simplement passé sous silence des faits qui étaient connus de lui et qui avaient une importance capitale dans le développement des événements [1]. » A cela on peut répondre : 1° qu'il n'est rien moins que prouvé, comme on le verra plus loin, que Philippe ait connu le *Livre de la Terre Sainte* ; 2° qu'il n'est pas vrai de dire qu'Aélis, en 1243, soutînt exactement la même cause qu'en 1229. En 1229 elle prétendait que ses droits passaient avant ceux de Conrad : elle voulait être reine ; en 1243 elle ne réclamait que la régence en qualité de plus proche héritière après Conrad : celui-ci étant devenu « d'âge », la régence de son père avait pris fin *ipso facto*, mais il fallait en instituer une nouvelle pour cause d'absence, et cette régence revenait à Aélis suivant la coutume du royaume. C'était là la finesse de l'idée de Philippe, qui conciliait le respect apparent des droits de Conrad avec l'exclusion effective de ses représentants en Syrie. Il n'avait donc, en parlant de la requête adressée par Aélis, d'après ses conseils, en 1243, aux barons de Syrie, aucun besoin de rappeler la démarche faite par elle en 1229. Qu'il se soit étendu avec quelque complaisance sur son rôle dans cette affaire, où il se montra un *plaideor* digne de l'admiration des plus fins et un serviteur dévoué des Ibelin, on l'accorde ; mais c'est aller trop loin que de dire qu'en la racontant il a trahi la vérité et sciemment omis des faits indispensables.

Terminons maintenant, à l'aide des rares documents qui nous permettent d'en avoir une idée, la biographie de Philippe de Novare.

En 1246, il eut la douleur de perdre son ami, patron et compère, Balian d'Ibelin [2]. Il resta en relations intimes avec le

---

1. *Beiträge zur Historiographie in den Kreuzfahrerstaaten, vornehmlich für die Geschichte Kaiser Friedrichs II*, von Paul Richter (extrait des *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, t. XIII, pp. 255-310), pp. 308-310. — Ce mémoire est une seconde édition, revue et très améliorée, de la dissertation de docteur de M. Richter, parue sous le même titre en 1890, et sur laquelle on peut voir *Romania*, t. XIX, p. 365. Je ne citerai que l'édition des *Mitteilungen*.

2. D'après les *Annales de la Terre Sainte* ; d'après les *Gestes* (§ 259), ce fut en 1247. [M. Kohler, *l. l.*, CCXXXVII, n. 5, remarque qu'en réalité les *Annales* indiquent la même date que les *Gestes*.]

frère de Balian, Jean d'Ibelin ; nous le voyons témoin, en février 1248, dans un acte important concernant celui-ci [1]. En 1252, il fut témoin, à Acre, d'une concession faite aux Hospitaliers par le roi Henri, qui gouvernait depuis 1246 la Syrie aussi bien que Chypre [2], et à Nicosie, en octobre 1253, d'une confirmation de fief à Jean d'Ibelin [3]. Ce qui montre mieux encore le haut rang qu'il occupait, c'est que, le roi Henri étant mort en 1253, il fut, avec Gui d'Ibelin et Robert de Montgisard, un de ses exécuteurs testamentaires, et en cette qualité recevait en mai 1255 une semonce du pape Alexandre IV [4]. Le 16 décembre 1261, nous le voyons encore témoin d'une confirmation de privilèges faite par Jean d'Ibelin en faveur des chevaliers teutoniques d'Acre [5]. En 1262, Philippe était en Chypre parmi les barons qui décernèrent la régence à Hugues d'Antioche [6]. Nous avons vu qu'il était cité en 1263-1264 par Hugues de Brienne et ce même Hugues d'Antioche, comme vivant encore, dans une discussion très importante de droit public, et qu'il a dû écrire le livre des *Quatre âges* après 1265. Passé cette date, nous ne trouvons plus sa trace, et ce n'est que par conjecture que nous le supposons mort aux environs de 1270.

Occupons-nous maintenant de l'œuvre dont les *Gestes des Chiprois* nous ont conservé au moins une partie.

C'était, comme on l'a vu plus haut, une partie du *Livre Phelipe de Novaire* ; ce *Livre* contenait d'abord l'histoire de la jeunesse de Philippe à laquelle faisait suite le recueil de ses chansons d'amour. Il est probable que les derniers paragraphes du livre I des *Gestes* sont déjà empruntés à ces mémoires [7]. Le livre II des *Gestes* est essentiellement le « beau conte » de la guerre entre l'empereur Frédéric et le seigneur de Barut, monseigneur Jean d'Ibelin, depuis le commencement jusqu'à la fin.

---

1. Röhricht, nº 1156.
2. Röhricht, nº 1200.
3. Röhricht, nº 1208.
4. Röhricht, p. 316.
5. Röhricht, nº 1307.
6. *Assises de Jér.*, II, 406 ; Mas Latrie, *Hist. de Chypre*, I, 389.
7. C'est ce que nous avons essayé de montrer en étudiant cette partie de la compilation. [Cf. Kohler, *l. l.*, ccxxxv.]

Le commencement se place en 1218, la fin en 1243, sept ans après la mort de Jean d'Ibelin, dont le fils, Balian, termina la guerre par la prise de Sur. En effet, le livre II des *Gestes* débute ainsi : « Ici comence l'estoire et le droit conte de la guerre qui fu entre l'empereor Federic et messire Johan de Ybelin, seignor de Barut. » Puis vient le récit de la mort du roi Hugues I de Chypre, le 10 janvier 1218, et des arrangements auxquels donna lieu la régence exercée au nom de son fils en bas âge Henri I (§ 98). Et le récit de Philippe se termine bien probablement par les derniers mots du § 229 : « Ensi fu prise la cité de Sur, et le chasteau, en l'an M. CC. et XLII[I]. » Ce que nous avons à nous demander, c'est si la compilation de Gérard de Montréal reproduit complètement le « conte » de Philippe, si elle le reproduit fidèlement, et si elle n'y ajoute pas d'éléments étrangers.

Nous avons un précieux élément de contrôle dans la chronique dite d'Amadi, écrite en italien, au XV^e^ siècle, en Chypre, et qui, de la p. 117 à la p. 192 de l'édition due à M. René de Mas Latrie [1], reproduit le conte de Philippe. Laissons pour le moment de côté la question de savoir si l'auteur a travaillé sur le livre même de Philippe ou sur une rédaction des *Gestes* antérieure à celle du manuscrit de Jean le Miège, et comparons les deux textes.

En général, celui d'Amadi est une traduction exacte de l'autre, sauf quelques omissions de mots et la suppression des poésies que Philippe a intercalées dans son récit. Par un singulier hasard, le prosateur italien a conservé la mention et même le refrain d'une chanson de Philippe qui n'a laissé aucune trace dans les *Gestes* [2]. Voilà déjà un indice qui nous montre que notre manuscrit n'est pas une reproduction absolument exacte du texte de Philippe. En d'autres endroits, la comparaison d'Amadi a permis aux nouveaux éditeurs de corriger des fautes ou de combler de petites lacunes du manuscrit de Jean le

1. *Chroniques d'Amadi et de Strambaldi*, publiées par M. René de Mas Latrie. Première partie, *Chronique d'Amadi*, Paris, Impr. nat., M DCCC XCI, in-4° (Collection des *Documents inédits*).

2. Voyez dans l'édition de l'Académie la note du § 162.

Miège. Mais ce ne sont là que de légères différences, comme il en existe d'ordinaire entre deux copies d'une même œuvre. Les remarques qui suivent sont plus importantes.

M. Paul Richter, qui n'avait à sa disposition qu'un fragment manuscrit de la Chronique d'Amadi, a constaté que la fin du § 190 des *Gestes* (à partir des mots : *Et une chose y ot*), et les §§ 191, 192, 193 et 194 sont empruntés textuellement au *Livre de la Terre Sainte* (ch. 35-37 du l. XXXIII), tandis que dans Amadi on lit (p. 171-172) un récit plus court, mais plus détaillé sur certains points, et tout à fait dans la manière de Philippe. Le morceau en question des *Gestes* est donc certainement étranger à Philippe de Novare et a été introduit là par le compilateur à la place du morceau correspondant de l'original, conservé par Amadi [1].

Une interpolation de même origine et plus considérable a été signalée par le même critique pour les §§ 213-219 des *Gestes*, qui racontent la croisade de Tibaud de Navarre et celle de Richard de Cornouailles. De prime abord, on devait soupçonner ces paragraphes d'interpolation, car Philippe ne s'occupe que de son sujet, la guerre entre les Ibelin et les impériaux, et ne prétend nullement écrire une histoire de la Terre Sainte. Mais l'interpolation est matériellement établie : 1° par le fait qu'elle n'est que la reproduction textuelle (sauf quelque abréviation) des ch. 44-51 du l. XXXIII du *Livre de la Terre Sainte*; 2° par le fait qu'elle manque dans Amadi. Mais, contrairement à ce qui a lieu dans le cas précédent, Amadi ne nous donne pas en échange un morceau, supprimé dans les *Gestes*, du livre de Philippe. Ce qu'il intercale entre le § 212 et le § 220 n'est certainement pas de Philippe : on y trouve des notices annalistiques de différents genres, une histoire très abrégée des deux croisades en question, et des détails biographiques sur un cousin des

1. M. Richter remarque fort bien que l'interpolateur a laissé machinalement subsister une trace de son travail de découpage dans les mots qui terminent le § 194 : « Ci endroit lairons a parler des Longuebars et des Chiprois tant que tans yert. » Cette formule, à sa place dans le *Livre de la Terre Sainte*, où la guerre de Chypre n'est qu'un épisode, n'a pas de sens dans les *Gestes des Chiprois*, qui continuent naturellement à s'occuper du même sujet. En outre, Philippe ne l'emploie jamais.

Ibelin, Philippe de Montfort, auquel l'interpolateur avait quelque raison de porter un intérêt particulier [1]. Le livre de Philippe de Novarre passait sans transition du récit de la mort de Jean d'Ibelin (§ 212) à celui des intrigues réciproques des impériaux pour s'emparer d'Acre et des Poulains pour s'emparer de Sur (§ 220). Ainsi le rédacteur de la chronique d'Amadi n'a pas travaillé, au moins uniquement, sur le livré de Philippe : il a suivi un original qui, comme les *Gestes*, contenait déjà des morceaux interpolés [2].

En dehors de ces deux passages, où il est visible que le compilateur des *Gestes* a introduit dans le livre de Philippe des morceaux empruntés au *Livre de la Terre Sainte*, M. Paul Richter a signalé d'autres coïncidences entre le texte de Philippe de Novare, tel qu'il résulte de la comparaison des *Gestes* avec Amadi, et le *Livre de la Terre Sainte* ou comme il l'appelle d'ordinaire, l'*Estoire d'Eracle*. Mais ici il ne s'agit plus de récits étrangers à l'objet unique du livre de Philippe : la coïncidence se présenterait au contraire dans des passages qui font partie essentielle de ce livre. Pour la faire bien comprendre, je vais, à l'exemple de M. Richter, mettre en regard le texte des *Gestes* et celui du *Livre de la Terre Sainte*. Pour le premier passage, j'étendrai davantage cette citation parallèle. Il s'agit du discours que tint, en 1231, à Nicosie, Jean d'Ibelin au jeune roi Henri, quand il apprit que sa ville de Barut, en Syrie, était assiégée par les impériaux. Il me paraît inutile d'imprimer en regard le texte d'Amadi, qui n'est que la traduction abrégée de celui que donnent les *Gestes* ; je signalerai seulement en note les omissions ou variantes principales.

---

1. Quelques-uns de ces détails sont aussi donnés par Philippe (§ 220), mais en passant, et sans qu'il attache à ce personnage autant d'importance. Philippe de Montfort, devenu seigneur de Sur, joue un grand rôle dans le livre de Gérard de Montréal, et c'est à celui-ci qu'on peut sans doute attribuer l'extension et la place à part données ici à ce qui le concerne.

2. M. Richter (p. 295) pense que ce rédacteur a pu compléter le livre de Philippe à l'aide des *Gestes* ; mais c'est une hypothèse assez compliquée, et d'ailleurs ce n'est pas dans les *Gestes*, tels que nous les avons, qu'il aurait pu trouver par exemple les détails sur Philippe de Montfort.

Gestes des Chiprois, § 160.

Les novelles vindrent en Chipre que en cel point estoit le chasteau de Baruth assegié, et l'iver estoit ja entré mout fort. Le seignor de Baruth vint en la court devant le jeune roy Henry, son seignor et son nevou. La court estoit si pleniere que tous i estoyent, amis et enemis. Il se leva en estant, et il avoit une coustume, que il cruisoit ses jambes quand il demoroit en estant [2]; il le fist ainsi come il sot bien, et parla mout haut et a trait, et dist : « Sire, je ne reprochai onques le mien servise et de tout mon lignage a vostre pere ni a vous; mais or le m'esteut faire ; si contreferay Guillaume d'Aurenje, ja soit ce que je ne le vaille, quant il ot mestier de secourre ses neveus a Candie : il reprocha a son seignor le roi Loys tout le servise que il [li] avoit fait [3]. Et je puis bien dire, et assés en ai garentie, que par mey et par mon lignage fu vostre pere seignor et tint terre; et se nous ne fussiens il eüst esté deserité ou mort. Et quant Deu fist son comandement de luy, vous n'aviés que neuf [4] mois d'aage et nous vous avons

Livre de la Terre Sainte, l. XXXIII, ch. 27 [1].

Quant il entendi le fait d'Acre et dou royaume en la maniere que vous avez oï, il en fu mout liez, et li sembla bien que ce li estoit grant aye a son fait maintenir. Lors vint au roi Henry, qui estoit encores menres d'aage, et li dist devant ses homes qu'il ot fait assembler :

« Sire, vous savez que je suis vos hons ;

---

1. Éd. de l'Académie, p. 392. Je prends dans les variantes données au bas du texte les leçons qui me paraissent préférables, et je modifie çà et là légèrement la graphie ou la typographie.

2. Amadi ajoute un détail qui devait être dans l'original : « crescendo (*l.* crociando) le sue gambe *con le ponte di piedi*. »

3. Cette intéressante allusion à *Foucon de Candie* est naturellement omise dans Amadi.

4. L'édition de l'Académie corrige *.ix* en *.ii*, parce qu'il y a *.ii.* au § 98 ; mais c'est là qu'il fallait corriger *.ii* en *.ix.*, d'accord avec Amadi, Bustron, et le *Livre de la Terre Sainte* (p. 360).

norry et gardé, vous et vostre terre, Deu mercy, jusques au jour de huy ; et se nous n'eüssiens pris grant conroy, le duc d'Osteriche vous eüst dezerité [1] ; et deus fois avés esté en auci malvais point ou en piour ; et se nous vosiciens guerpir vous et le royaume de Chipre et celuy de Surie, de legier nous eüst soufert l'emperere a tenir Baruth en pais. Or est ensi avenu que les Longuebars ont prise ma ville et assegé mon chasteau si près que il est en peril de perdre [2], et nous et toutes les bones gens suriens dezerité. Dont je vous pri, pour Deu, et pour vostre henour et por nos grans servises, et por ce que nous soumes d'un sanc et d'une naïté norris, et estes ensemble o nous, et pry ausy a tous les autres quy saens sont, come mes freres et mes chers amis, que vous venés en persone, a tout vostre pooir, o moy, secorre mon chasteau. » A tant se taisit le seignor de Baruth, et s'agenoilla devant le roy et devant les autres, et fist semblant de baiser les piés dou roy. Le roy sailly en piés, et tous les autres s'agenoillerent, et distrent le roy et tous si vos faz assavoir que gent estrange m'ont fait et font encore grant otrage et grant tort ; car il ont prise et saisie ma cité de Barut et ma terre entor, et ont mon chastel de Barut assis. Dont je vos pri, si come a mon seignor et a celui qui m'e[n] estes tenus, que vous me aidés a delivrer et a rescorre ma cité et mon chastel et ma terre et que vos meïsmes i viegnés et y amenés vos homes. Et pri a toz vos homes qui ci sont, si come a mes amis et a mes pers [3], que il i metent conseil et aye. » Li rois fist respondre que il iroit volentiers et menroit tant come il porroit de ses homes. Et li home dou roi qui la estoient respondirent que il estoient prest d'aler.

---

1. Aucun autre document, que je sache, ne fait de mention précise de cet incident, qu'il faut placer, probablement, tout de suite après la mort du roi Hugues I, en 1218. Léopold VI, duc d'Autriche, se trouvait alors en Terre Sainte. Nous savons seulement que, lors de la mort du roi Hugues, des ambitieux songèrent à enlever la couronne à son fils Henri encore au berceau. Voy. en particulier la *Lettre d'Honorius III au légat Pélage*, du 12 juillet 1218, publ. dans Mas Latrie, *Histoire de Chypre*, t. III, pp. 610-611.

2. Amadi ajoute ici, certainement d'après l'original : « e se quello si perderà, posso dire che li doi reami sono persi. » De même Bustron, p. 83.

3. Deux manuscrits donnent *freres* au lieu de *pers*, ce qui se rapproche plus de Philippe ; mais la bonne leçon doit être *pers*, toute la requête de Jean d'Ibelin ayant ici un caractère purement féodal et non sentimental.

les autres que il s'acorderoyent volentiers et meteroyent lor cors et lor avoyrs a bandon. Le seignor de Baruth les en mercia mout. Adonc se leva, il et tous les autres, en piés, car il estoient encore a genoils.

On conviendra que la ressemblance est légère et peut très bien être fortuite. Le caractère du discours de Jean d'Ibelin n'est pas du tout le même dans les deux textes, et s'ils ont une ou deux tournures en commun, il faut songer que ce discours, dont les effets furent si considérables, dut impressionner profondément ceux qui l'entendirent, et qu'ils purent en retenir des morceaux, qui furent transmis par eux au chroniqueur de Terre Sainte.

Dans un autre passage allégué par M. Richter le rapport est un peu plus compliqué. Ici nous devons mettre le texte d'Amadi, représentant plus fidèle de Philippe, entre celui du *Livre de la Terre Sainte* et celui des *Gestes* :

L. de la S. T., XXXIII, 33.	Amadi, p. 162.	*Gestes des Ch.*, § 177.
Dedens le chastel de Deudamors estoient deus serors dou roi, damoiseles Marie et Ysabel, et si y avoient chastelein Felippe de Cafran ; et y esteit Arneïs [1] de Gybelet,	... il castel de Dio de Amor, nel quale erano le sorelle del re et	Laens s'estoint recuilly les deus suers le roy, [dameiseles Marie et Ysabeau], et sire
que li sires de Barut avoit laissié chevetaine de la terre, qui mout poi i mist de conseil, si	M. Arnao [1], che era bailo della secretta, et	Arneïs [1] de Gibeleth, qui estoit au jour bailly de la secrete, [que le sire de Baruth avoit laissié chevetaine de la terre, quy mout poy i mist de

1. La vraie forme de ce nom, *Arneïs*, n'est conservée que dans le *Livre de la Terre Sainte* (encore un manuscrit donne-t-il *Hernus*) ; le manuscrit des *Gestes* porte *Hernis* (ms. D du *L. de la T. S.* : *Herneis*), qu'on a eu tort de corriger en *Henris*.

	M. Phelippo de Caffran, che era castellan di	conseil], et si avoit Phelippe de Caffran,
que neïs le chastel ou	quel castello. Vi erano etiam alquanti cava-	qui adonc estoit chastelain. Laens se receterent un poy de che-
les serors dou roi es-	glieri et zintildonne et damisele che si redus-	valiers et de dames et de damoiseles, que
toient et il meïsmes ne	seno la, et altri povo- lani ; el qual era molto	mout se recuillirent sur saut, et d'autre gent, qui mout estoient
garni il mie ; ains dut estre perdu por sof-	mal fornito de victuarie et altro che li biso-	mau garny de vitaille et de ce que mestier
fraite de viande ; et a grant mesaise et a	gnava.	lor estoit, [qu'a poi qu'il ne fu perdu par
grant meschief se tin-		soufraite de viande, et
drent tant que il furent		a grant mesaise et a
rescos.]		grant meschef se tin-
		drent tant qu'il furent
		rescous].

Il est évident que les morceaux du texte des *Gestes* que j'ai mis entre crochets et qui manquent dans Amadi sont des interpolations du compilateur, empruntées au *Livre de la Terre Sainte* : si on les retranche, on se trouve en présence de deux récits qui se ressemblent et diffèrent comme le font naturellement deux récits indépendants d'un même fait. Je ne comprends donc pas que M. Richter ait écrit : « Le texte d'Amadi montre au même degré que celui des *Gestes* sa parenté avec celui de l'*Estoire* ; si elle apparaît moins fréquemment chez Amadi, comme par exemple à la fin de ce passage, cela doit s'expliquer simplement par le remaniement qu'a pratiqué l'Italien. » Amadi n'a pratiqué ici aucun remaniement : son texte représente le texte original de Philippe, qui est indépendant de celui du *Livre de la Terre Sainte*.

Le troisième passage cité par M. Richter se comporte encore un peu autrement. Ici, comme l'a d'ailleurs remarqué le critique allemand, le compilateur des *Gestes* a pris pour base la version du *Livre de la Terre Sainte* et y a ajouté quelques détails empruntés à Philippe, qui se retrouvent dans Amadi. Mais est-il exact de dire : « Celui-ci même a incontestablement, comme le montre la comparaison du passage en question, des relations

étroites avec le texte de l'*Estoire* ; donc ces relations existaient dans l'original » ? C'est ce que le lecteur pourra décider en lisant à côté l'un de l'autre le texte d'Amadi et celui du *Livre de la Terre Sainte*. Il s'agit de la mort de la reine de Chypre, femme de Henri I^er^, mais dévouée au parti des impériaux, et enfermée avec eux dans Cerines, qu'assiégeait son mari :

Amadi, p. 174.	*Livre de la T. S.*, l. XXXIII, ch. 37.
La moglie del re era dentro, che si chiamava « la regina Longobarda », perche l'haveva data l'imperator, et lei tegniva da la parte di Longobardi ;	En tant comme li sieges estoit devant Cherine, la roïne Aalais, feme dou roi Henri, et fille dou marquis de Monferrare, qui se estoit mise dedens Cherines ovec ceaus de Puille, acocha malade ou lit d'une maladie
la qual morite là dentro, et quando	dont ele morut. Quant ele fu trespassee, cil qui estoient dedans Cherines l'atornerent si come l'on doit atorner et vestir reïne, et puis firent demander fiance de envoier un home parler au roi, etc. (*négociation, trêve*). Lors la mistrent cil de Cherines hors dou chastel, et cil de la herberge [le roi] la receurent, et fu portee a Nicossie a grant compaignie
lu morta fu, portata difora et ditto che quella era la regina et era morta. Il re et el signor de Barutho la receveteno, et li spiacque della morte ; la qual feceno portar a Nicossia honoratamente da cavaglieri, che la portavano in spale a piedi ; e poi feceno venir la procession, et tutto el populo de Nicosia incontra, et accompagnarla fin dentro a la madre chiesia de Nicossia, dove fu sepolta.	de gent, et fu enterree honoreement en la mere iglise de Sainte Sophie, et l'enterra l'arcevesque Estorgue.

Il est bien évident que ces deux textes n'ont en commun que leur sujet et sont parfaitement indépendants l'un de l'autre.

Dans les autres rapprochements qu'institue M. Richter entre le texte des *Gestes* et celui du *Livre de la Terre Sainte*, il reconnaît lui-même que les emprunts à ce dernier sont le fait du compilateur. Mais, sous l'empire de son appréciation erronée du rapport d'Amadi avec le *Livre de la Terre Sainte*, — rapport qui n'a aucune réalité, — il conclut ainsi (p. 301) : « Que le

texte original de Philippe eût, aussi bien que le texte des *Gestes*, un lien avec celui de l'*Estoire*, c'est ce qu'appuie, comme on l'a vu, la constitution du texte d'Amadi. Mais l'appui principal de cette opinion est fourni par tout le caractère de l'œuvre historique de Philippe, qui ne laisse aucun doute sur l'existence et sur le genre de ce lien. »

Ce « caractère de l'œuvre historique de Philippe » est celui que le critique a imaginé, et qui ne devient pas plus réel parce qu'il le proclame à plusieurs reprises « incontestable » et « au-dessus de tout doute ». J'y reviendrai par la suite. J'ai seulement voulu tirer ici, de la comparaison du texte d'Amadi avec celui des *Gestes* et du *Livre de la Terre Sainte*, — comparaison qui m'a été facilitée par celle qu'avait faite M. Richter, — la conclusion qu'il n'y a aucun lien entre l'ouvrage de Philippe et le *Livre de la Terre Sainte*. Et cette comparaison nous montre en outre que la chronique d'Amadi est une reproduction de l'ouvrage de Philippe plus fidèle que celle des *Gestes* ; seulement la traduction a enlevé à l'œuvre originale beaucoup de sa valeur de forme, elle a souvent abrégé l'original, elle a omis les poésies que les *Gestes* nous ont si heureusement conservées, et enfin elle contient elle-même, comme on l'a vu, quelques interpolations qui semblent indiquer qu'elle a été faite, non pas directement sur le *Livre Phelipe de Novaire*, mais sur une rédaction des *Gestes des Chiprois* antérieure à la nôtre et, généralement, plus voisine de l'original et moins interpolée.

Une question analogue à celle du rapport prétendu de l'œuvre de Philippe avec le *Livre de la Terre Sainte* se pose pour les notices de caractère annalistique qui, dans le texte des *Gestes*, se trouvent mêlées au récit de Philippe. Ces insertions se présentent d'ordinaire de la façon la plus maladroite, troublant le cours du récit, auquel elles sont étrangères, et l'interrompant quelquefois au beau milieu d'un épisode. Il est donc naturel *a priori* de les considérer comme des interpolations du compilateur. Ce n'est pas cependant ce que fait M. Richter, égaré sans doute par le désir de réfuter l'hypothèse, insoutenable en effet, de M. Röhricht, l'éditeur des *Annales de la Terre Sainte*, d'après laquelle les *Gestes des Chiprois* seraient une des sources de ces *Annales*. De ce que c'est l'inverse qui est vrai, il ne s'ensuit pas, naturellement, que ce soit Philippe et non le compilateur des

Gestes qui les a insérées dans le « conte de la guerre des Ibelin », avec lequel elles n'ont ordinairement rien à faire. M. Richter veut que ce soit Philippe, et il en donne des preuves qu'il déclare « irréfutables ». Voyons-en quelques-unes.

La notice de l'an 1219 (§ 102), ainsi conçue : « Et en cel an fu coronné a empereor de Rome Federic, roy de Sezile, en l'iglise de Saint Pierre, de pape Honoire le tiers », est suivie d'un portrait de Frédéric où M. Richter reconnaît la haine passionnée que Philippe exprime envers lui à d'autres endroits. Si ce portrait était de Philippe, on pourrait conclure qu'il a été détaché, par le compilateur, de la première partie du *Livre Phelipe de Novaire*, comme je l'ai conjecturé pour certains morceaux du livre Ier des *Gestes*. Mais il n'est certainement pas de lui : il n'est pas de son style; il a bien plutôt une empreinte cléricale : on sait quelles haines Frédéric avait provoquées dans le monde ecclésiastique. Le morceau en question nous fournit lui-même la preuve qu'il n'appartient pas à l'ouvrage où il a été inséré : « Il emprisonna », y lit-on, « son fils Henri, roi d'Alemaigne, dont il morut en prison, si com vous le troverés sa ariere (*l.* après). » Or il n'est plus nulle part fait la moindre allusion à cet événement [1].

A la fin d'une notice annalistique (§ 121) est ajouté : « Et sire Gauvain, quy avoit servy l'empereor un tens, si come il est dit devant, revint lors desa mer en Chipre. » Cette notice, dit M. Richter, émane visiblement de Philippe : c'est vrai, et nous la retrouvons dans Amadi, qui ne connaît pas l'interpolation annalistique à laquelle elle est ici cousue ; mais ce fait même prouve qu'il n'est nullement « impossible de l'en séparer ».

Les regrets joints (§ 123) à la « notice annalistique » sur la mort de Philippe d'Ibelin sont certainement « sortis du cœur de Philippe » ; mais le fait que la mention d'un événement tel que celui-là est accompagnée de la date ne suffit pas à en faire une « notice annalistique ». Tout le paragraphe en question se

1. La notice sur Frédéric se termine par une autre annonce : « A la fin l'escomenia le devant dit pape Honoire, et le guerroya mout, si con vous orrés dire sa après. » Elle ne se vérifie pas davantage dans les *Gestes*, où on ne parle plus d'Honoire que pour annoncer sa mort.

retrouve dans Amadi, qui, au moins pour cette partie de l'ouvrage, n'admet pas d'interpolations annalistiques.

« Montrons encore », dit M. Richter, « par quelques détails l'irréfutabilité de notre conclusion. » Les *Gestes* placent en 1218 la prise de Damiette, qui est de 1219 : « On ne trouve à cela qu'une seule explication satisfaisante. » Elle est si subtile que je ne la saisis pas bien, mais il est clair que celle-là ou une autre s'applique à un interpolateur aussi bien qu'à Philippe, et mieux, puisque celui-ci, qui avait lui-même pris part au siège de Damiette, devait se rappeler la date dont il s'agit. — L'autre preuve consiste à noter une différence de texte entre une notice dans les *Annales de la Terre Sainte* et la notice correspondante des *Gestes* (§ 211) : cela montre simplement que l'interpolateur avait sous les yeux un texte des *Annales* meilleur que le nôtre. — « Mais voici une observation plus décisive que toutes les autres. » Les *Gestes* rapportent une première fois, mal à propos, à 1229, une notice qui appartient à 1234 et qu'ils répètent à cette date : « Il n'y a qu'une explication possible : l'œil de Philippe a glissé d'un paragraphe des *Annales* à l'autre, et il a oublié, en retrouvant la notice plus tard, qu'il l'avait déjà enregistrée. » Ici encore, naturellement, nous attribuerons ce lapsus au compilateur.

Sur ces bases plus que fragiles, M. Richter a édifié un système très compliqué auquel il attache une grande importance. Il croit avoir découvert que Philippe écrivit d'abord, vers 1246, la première partie de son ouvrage (§§ 97-134), sans connaître ni le *Livre de la Terre Sainte*, ni les *Annales* ; puis, pour un motif quelconque, il laissa là l'œuvre commencée. Il la reprit beaucoup plus tard, peut-être après 1254, et alors il se guida sur les *Annales* et l'*Estoire*, empruntant à celle-ci certains morceaux (nous avons vu qu'il n'en est rien), faisant, en général, entrer dans son récit, tout en les transformant, les renseignements fournis par celles-là. Mais en même temps il reprenait sa première partie, abandonnée depuis longtemps, et il y insérait un certain nombre de notices annalistiques, non plus digérées et transformées, mais toutes crues, et placées souvent de façon à interrompre le récit aussi gauchement que possible. Au reste, ce procédé mécanique se retrouve aussi, bien que plus rarement et d'une manière moins choquante, dans la seconde partie. —

On se demande vraiment pourquoi un tel amoncellement de subtilités et de conjectures, quand la véritable explication, — l'interpolation des notices annalistiques par le compilateur, — semble si simple.

Le principal moyen de contrôle pour l'authenticité du texte de Philippe, ici comme dans la discussion précédente, est la comparaison du texte d'Amadi. Cette comparaison, M. Richter ne pouvait la faire pour la première partie du « conte », parce que la copie d'Amadi qu'il avait à sa disposition ne commençait qu'au § 135 (Amadi, p. 132). S'il avait pu étudier cette première partie, il aurait probablement modifié sa manière de voir. En effet, les §§ 99-109, 116, 118-121, 124-125, c'est-à-dire tous ceux qui contiennent des notices annalistiques, sont absents du texte d'Amadi [1], et cela suffit à prouver qu'ils sont étrangers au texte de Philippe de Novare.

Mais j'ai tort sans doute de supposer que la connaissance de cet état de choses aurait modifié l'opinion de M. Richter, puisqu'il se retrouve à peu près identique dans la deuxième partie d'Amadi, et que M. Richter, qui l'a connue, y a vu la preuve que « Philippe a, dans la seconde partie de son ouvrage, utilisé les *Annales*, mais non en forme d'interpolations ». Et il cite deux passages où le texte des *Gestes*, appuyé par Amadi, contient des renseignements qui se retrouvent en effet dans les *Annales*, mais qui sont intimement unis au texte de Philippe, n'ont aucunement le caractère d'emprunts à des notices annalistiques, et sont assez importants en eux-mêmes pour que l'on comprenne très bien qu'ils se retrouvent dans les *Annales de la Terre Sainte* [2]. En revanche, il juge inutile de relever le fait

1. [M. Kohler, *l. l.*, CCXXXI, n. 1, remarque : « G. Paris fait erreur en disant qu'elles (les notices annalistiques) manquent à Amadi, et cette erreur a engendré quelques inconséquences dans son argumentation. »]

2. Le premier concerne les trois villes, dont Jérusalem, que le soudan Malik al Quemel rendit à Frédéric. Le deuxième, qui paraît à M. Richter tout à fait important, se trouve au milieu du récit de la bataille de Nicosie en 1229. « In quella battaglia », dit Amadi (p. 141), « fu morto *per messer Gavan il vechio signor de Cesaria, ch'era contestabile de Cypro, e socero del signor de Barutho*; fu morto etiam messer Girardo, ch'era nepote de li doi maestri. » Ce que je mets en italique manque dans le texte des *Gestes*, qui porte sim-

que, dans cette deuxième partie comme dans la première, les interpolations réelles de notices annalistiques qui se trouvent dans les *Gestes* (§§ 157, 203-4, 210-11, 220) font complètement défaut dans Amadi [1]. Il ne saurait être douteux que toutes ces interpolations appartiennent non à Philippe, mais au compilateur des *Gestes*.

Si j'ai discuté un peu longuement l'hypothèse compliquée de M. Richter, c'est qu'elle aboutirait, si elle n'était pas absolument écartée, à fausser toute l'idée qu'on doit se faire de l'œuvre si remarquable, et vraiment unique en son genre, de Philippe de Novare. C'est se méprendre complètement sur le caractère de cette œuvre que d'y voir une chronique comme une autre, composée à l'aide de documents antérieurs fournissant une carcasse chronologique sur laquelle l'auteur jette ensuite ses

---

plement : « En celle bataille fu ocis messire Giraut (*l.* Girart) de Montaigu, qui fu neveu des deus maistres dou Temple et de l'Ospitau. » Que l'omission des mots soulignés soit purement graphique, c'est ce que prouve, comme le remarque M. Richter lui-même, la mention faite plus tard par Philippe (§ 152) du jeune seigneur de Césaire, « fil de seluy quy avoit esté ocis a la bataille des cinc baus devant Nicossie ». Les deux seigneurs tués à Nicosie étant de très puissants barons, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'on trouve la mention de leur mort dans les *Annales de la Terre Sainte* en 1229 : « Li sires [de] Baruth desconfist les cinc baillis, et fu ochis Gauthier, signor de Cesaire, et Girart de Montaigu. » Tout cela est bien simple ; mais M. Richter déclare qu' « on ne peut raisonnablement douter » qu'Amadi ait complété sa notice en recourant aux *Annales*. « Ce qu'il contient en plus [*per messer Gavan*, je suppose] ne peut se séparer de l'emprunt fait aux *Annales* et en même temps ne peut émaner que d'un contemporain », etc. Le plus surprenant, c'est qu'il ajoute qu'il faut évidemment, pour avoir le texte original de Philippe, compléter les *Gestes* par Amadi. Alors, si Amadi (ce qui est incontestable) reproduit le texte original de Philippe, que devient ce prétendu recours d'Amadi aux *Gestes*, puis aux *Annales* ?

1. Un fait plus singulier, qui a déjà été indiqué, doit être noté ici. Il y a dans Amadi, p. 183, un petit paquet de notices annalistiques, fort en désordre, dont on retrouve dans les *Gestes* la première (aux §§ 203-204) et le commencement de la dernière (au § 210) ; les autres, plus nombreuses, sont inconnues aux *Gestes*. Je ne sais comment expliquer cette interpolation, unique en son genre dans cette partie de la chronique ; mais on voit qu'elle ne saurait rien prouver pour le texte de Philippe.

souvenirs personnels. L'œuvre de Philippe est un récit tout entier (sauf la distinction qui va être faite) de première main, écrit de verve pour fixer le souvenir de cette époque de guerre où les passions avaient été si ardentes et les aventures si dramatiques, pour exalter les amis et ceux que l'auteur regarde comme défendant la bonne cause, pour railler et flétrir les autres, et aussi pour conserver, dans le cadre qui seul pouvait les expliquer, les poésies composées par Philippe en telle ou telle circonstance [1].

Ce « conte », ainsi conçu et exécuté, se divise en deux parties, comme l'a reconnu M. Richter, mais non pour les raisons qu'il a imaginées. Ce qui fait la différence entre la première partie (§§ 97-139) et la deuxième (§§ 140-229), c'est que dans la première Philippe raconte des événements où il n'a joué aucun rôle, auxquels il n'a même pas assisté [2] : il était très probable-

---

1. J'avais écrit tout ce qui précède avant d'avoir lu le dernier article de M. Richter sur l'historiographie des Croisades (*Mitteil. des Inst. für österr. Geschichtsforsch.*, XV, 561-599), consacré au *Livre de la Terre Sainte*, mais où, dans un appendice, il revient sur la question du livre de Philippe. Ayant eu sous les yeux le texte imprimé d'Amadi, il n'a pu ne pas reconnaître qu'il s'était trompé en imputant à Philippe les interpolations annalistiques qui figurent dans notre texte des *Gestes*, et il qualifie même par les termes les plus durs la façon dont le méprisable scribe auquel on doit ce texte (Jean le Miège suivant lui, ce qui n'est pas prouvé) les a exécutées. Devant cette rétractation, j'aurais pu supprimer la réfutation ci-dessus, qui semble n'avoir plus d'objet. Si je la maintiens, c'est que M. Richter, bien qu'il ait abandonné successivement d'importantes parties de son système (dans son premier travail il attribuait à Philippe les emprunts textuels au *Livre de la Terre Sainte* qu'il a reconnus dans le second lui être étrangers), ne peut se résoudre à l'abandonner tout entier. Dans cette troisième étude il dit encore (p. 594) : « Les *Annales* ont déjà été utilisées par Philippe..... et de même l'*Estoire* a été indubitablement mise à profit par lui. » J'ai essayé de montrer que la partie de l'opinion de M. Richter à laquelle il tient encore n'est pas moins erronée que celle à laquelle il renonce, et il ne me serait pas commode de séparer les deux parties de ma discussion, engagées l'une dans l'autre.

2. M. Richter a donc tort de supposer (p. 271) que dans la première partie des poésies ont pu être « verarbeitet » (tandis que dans la seconde elles sont insérées telles quelles), et d'ajouter : « Du moins la vivacité de la peinture et l'ampleur souvent épique du récit font penser à des sources

ment en Syrie lorsqu'eurent lieu en Chypre, entre l'empereur et Jean d'Ibelin, les incidents qui, avec leurs antécédents purement « chiprois », remplissent les §§ 110-134 (les §§ 97-110 sont en grande partie étrangers à Philippe, les §§ 135-139 sont de transition). Avec le § 140, — « Phelippe de Nevaire estoit adonc en Chipre por une soue besoigne, » — commence le véritable récit de la guerre, récit dans lequel Philippe va jouer tout le temps un rôle sinon prépondérant au moins central. Dès le début, c'est, après son arrestation momentanée, le siège qu'il soutient dans le château de l'Hôpital à Nicosie qui amène les Ibelin en Chypre. Dans la bataille qui suit leur débarquement, Philippe, sorti de sa citadelle, fait une importante diversion (§ 145). Il est chargé de traiter la capitulation de Cerines et d'en conduire les défenseurs sains et saufs hors de Chypre (§ 146). Il prend ensuite une part active au siège de Deudamor, où il est blessé (§ 149 ss.). Il est prêt à partir pour porter « au pape et au roy de France et au roy d'Angleterre et as cinc roys d'Espaigne » les doléances des Chypriotes, quand la paix se fait, paix à laquelle il ne se résigne qu'à contre-cœur (§ 152). Mais bientôt Jean d'Ibelin apprend que Barut est pris et le château assiégé par les impériaux; il s'embarque pour la Syrie, et Philippe le suit (§ 161). Arrivé devant Barut, Philippe excite par ses chansons le courage des combattants. Plus tard (§ 161), il accompagne Balian d'Ibelin à Triple pour négocier le mariage de la sœur du roi Henri avec le fils du prince Boémond, et, témoin de la mauvaise foi de celui-ci et de son changement d'attitude envers les Ibelins qu'il croyait perdus, lui renvoie fièrement le don d'un fief qu'il en avait reçu (§ 167). En 1232, étant retourné en Chypre avec Jean d'Ibelin, il négocie la reddition de la Candare et de la tour de Famagouste (§ 186). A la bataille de la Gride, il est seul, avec quatre autres chevaliers, à tenir compagnie à Balian d'Ibelin, excommunié pour son mariage (§ 189). Après la bataille, étant allé faire un mes-

---

poétiques. » Philippe n'a fait aucun récit épique (sauf la « branche de *Renard* »): il n'a composé que des poésies lyriques inspirées par les circonstances, et la première partie de son récit, dont il est absent, ne comportait pas de telles poésies.

sage à Nicosie, il apprend que des « sergents » du parti adverse approchent de la ville : il rassemble une troupe, marche à leur rencontre, les bat, et punit cruellement ceux qui avaient déserté la cause de leur seigneur (§ 195). Pendant le siège de Cerines, il aide Jean d'Ibelin à arrêter Martin Rousseau, qui préparait une trahison (§ 199). Jean d'Ibelin, quand il quitte le siège de Cerines pour aller déjouer à Acre les machinations des impériaux, veut emmener Philippe ; mais Balian le garde auprès de lui (§ 205). C'est Philippe qui est chargé, cette fois encore, de négocier les conditions de la capitulation qui termine le long siège de Cerines (§ 209). La guerre de Chypre est finie, mais reste en Syrie le *mau ni* des Longuebards, à Sur. En 1236, Philippe assiste, à Acre, aux derniers instants du vieux Jean d'Ibelin (§ 212). En 1241, il conseille à Balian d'Ibelin, devenu seigneur de Barut, de s'entendre avec les bourgeois de Sur qui lui offrent de l'aider à prendre la ville (§ 224). Quand arrive la majorité du roi Conrad, il conçoit et fait réussir le plan ingénieux (qui a été raconté plus haut) d'attribuer la régence à la reine Aélis de Champagne (§ 225 ss). Présent au siège de Sur, en 1243, il est chargé de traiter avec Lotier Filangieri de l'échange du château contre son frère et son fils faits prisonniers, et règle tout à la commune satisfaction : « Adonc fu desraciné et araché le pesme ni des Longuebars, si qu'onques puis n'orent pooir en Surie ni en Chipre (§ 229). »

Ces paroles sont, comme nous l'avons dit, les dernières qui, dans les *Gestes des Chiprois,* soient de Philippe, et elles pourraient très bien avoir formé la conclusion de son livre [1]. Cependant, il est probable qu'il faut encore lui attribuer le paragraphe qui suit immédiatement dans Amadi : « Le roi de Chypre et le lignage d'Ibelin vécurent ensuite longtemps en grand honneur, et gouvernèrent et maintinrent les deux royaumes de Jérusalem

1. Ce qui suit dans le livre II des *Gestes* comprend cinq paragraphes : le troisième (232) est emprunté en partie au *Livre de la Terre Sainte* (v. pp. 420, 423) et n'est donc pas de Philippe. Les quatre autres donnent des renseignements intéressants sur le sort ultérieur de Richard et Lotier Filangieri. Ils pourraient bien avoir été ajoutés par Philippe à son livre comme une sorte d'appendice, mais ils peuvent aussi être de tout autre, et le fait qu'ils ne sont pas dans Amadi rend cette dernière opinion plus vraisemblable.

et de Chypre en bon état, au plaisir de tous, comme ceux qui savaient maintenir chacun dans son droit par leur loyauté, bonté et libéralité ; mais parce que ce serait une trop longue histoire si on voulait conter ce qu'ils ont fait dans leur vie, je m'en tais, vous assurant que dans la chrétienté il n'y a pas de lignage qui vaille mieux que celui d'Ibelin [1]. »

Ces lignes, si elles sont bien de Philippe, suffisent à indiquer qu'il a rédigé son « conte » un certain temps après 1243, année où se termine son récit. D'autres passages se dénoncent avec évidence comme sensiblement postérieurs. M. Richter a relevé les différentes mentions qu'on y trouve, à propos de tel ou tel personnage, de faits postérieurs à la date où elles sont intercalées dans le récit. Ainsi en parlant de Jean d'Ibelin, fils de Philippe d'Ibelin et neveu du « vieux seigneur de Barut », qu'on nous montre d'abord « enfant » (§ 136), puis « nouveau chevalier » (§ 173), puis chevalier accompli (§§ 181, 196), on remarque qu'il « fut depuis comte de Jaffe », ce qu'il devint en 1247 ; à propos de son cousin Jean d'Ibelin, dit de Foges, et plus tard seigneur d'Arsuf (§§ 164, 220) [2], on nous dit qu'il « fut depuis connétable du royaume de Jérusalem et bail plusieurs fois » ; or, s'il fut peut-être connétable avant 1251 (date où on le trouve pour la première fois mentionné comme tel), il fut bail après

---

1. Amadi, p. 197. Ce qui suit dans Amadi n'a plus qu'un rapport assez vague avec le texte des *Gestes* : ce n'est pas ici le lieu de le rapprocher de ce qui constitue dans les *Gestes* l'apport de Gérard de Montréal.

2. Sur ce personnage M. Richter fait une remarque très juste, et dont il aurait dû être tenu compte dans la nouvelle édition des *Gestes*. Au § 164 Philippe dit de lui, dans le texte imprimé, qu'il fut plus tard seigneur de *Sur*, mais nous savons qu'il fut seigneur d'*Arsur* ou *Arsuf* (la première forme s'emploie sans cesse pour la seconde), et il faut corriger ainsi. — Au § 221 parlant des circonstances qui favorisaient les entreprises de Richard Filangieri en 1241, Philippe remarque que les Ibelin étaient dispersés et que Jean de Foges était à *Sur* ; mais c'est une absurdité, puisque Sur appartenait aux impériaux : encore ici il faut corriger *Arsur* (Amadi, dans les deux passages correspondants, a correctement *Arsuf*). Il est à noter que M. Röhricht, dans son *Histoire du royaume de Jérusalem*, ordinairement d'une si admirable exactitude, a suivi par distraction la mauvaise leçon des *Gestes*, et a fait séjourner Jean d'Ibelin ou de Foges à *Sur* en 1241 (p. 855).

son frère Balian en 1247-1248, puis de 1249 à 1254, et enfin de 1256 à 1258, année de sa mort : cette notice paraît donc avoir été écrite après sa mort, c'est-à-dire après 1258 ; le frère de Jean, Gui, est aussi mentionné (§ 173) comme futur connétable de Chypre, ce qu'il ne put être avant 1247, date de la mort de son frère Balian ; un autre frère, Baudouin, est annoncé comme devant être sénéchal de Chypre, ce qu'il était en 1247, mais peut-être déjà quelques années avant. Ce que M. Richter signale avec raison comme surprenant, c'est que de Balian lui-même, l'aîné des fils du vieux Jean et son successeur en 1236 comme seigneur de Barut, le compère et l'ami le plus cher de Philippe, celui-ci ne dise pas qu'il fut bail de Jérusalem en 1246 et qu'il mourut en 1247. M. Richter en conclut que la première partie du récit, où se trouvent simplement annoncées pour Balian la seigneurie de Barut et la connétablie de Chypre, a été seule écrite avant 1246, tandis que la seconde l'a été beaucoup plus tard et sans doute même après 1258. Je ne crois pas que ces observations imposent une conclusion bien nette : il ne s'agit là que de remarques faites en forme de parenthèses, et qui ont fort bien pu être ajoutées par Philippe lors d'une ou peut-être lors d'une première et d'une deuxième revision de son livre.

Le livre lui-même me paraît avoir été écrit d'un jet, entre 1243, date du dernier événement qu'il raconte, et 1247, date de la mort de Balian d'Ibelin, à laquelle il est difficile de croire que Philippe n'eût pas fait, si elle avait déjà eu lieu quand il écrivait, une allusion quelconque. C'est un récit continu et complet, restreint aux seuls faits qui concernent la guerre que l'auteur prétend raconter. C'est, on peut le dire, un petit chef-d'œuvre, qu'il faut mettre à côté des meilleurs morceaux du même genre dans toutes les littératures. Il est d'abord d'une admirable clarté : dans le préambule sont exposées les origines de la haine que conçoivent contre les Ibelin, maîtres de Chypre et de la Syrie, cinq jeunes seigneurs chypriotes ; puis surviennent des incidents qui augmentent cette haine ; les ennemis des Ibelin préviennent contre Jean de Barut l'empereur Frédéric, qui revendique l'autorité dans les deux pays en qualité de suzerain de Chypre et de régent (pour son fils Conrad) de Jérusalem. Un premier conflit éclate (1228) entre l'empereur et le seigneur de Barut, mais il est apaisé ; Frédéric conclut, peu après, une paix avan-

tageuse avec les Sarrasins, mais il excite par son arrogance et sa violence la haine générale en Syrie et retourne bientôt en Europe (1er mai 1229). Les cinq « baus », — les ennemis des Ibelin, — auxquels il a, moyennant finance, remis la régence de Chypre, entrent en lutte avec Jean de Barut, qui les défait à Nicosie. La paix se fait (juillet 1229), et Jean de Barut redevient le vrai maître de Chypre sous le nom du jeune roi Henri. Mais, en 1231, l'empereur envoie en Orient, pour y rétablir son autorité, son maréchal Richard Filangieri. Richard s'empare de la ville de Barut, mais le château résiste ; Jean d'Ibelin, accouru de Chypre avec le roi, ne peut faire lever le siège et s'éloigne de Barut ; mais les impériaux à leur tour s'en retirent : ils surprennent à Casal Imbert, non loin de Sur, l'armée des Ibelin, mal gardée, et lui infligent une défaite sanglante (3 mai 1232) ; après quoi ils passent en Chypre. Jean d'Ibelin, qui a rassemblé de nouvelles forces, les y suit, les bat complètement à la Gride (15 juin) et reconquiert peu à peu toute l'île. Les impériaux sont évincés de Chypre ; en Syrie, il leur reste Sur ; Acre, la plus importante des villes syriennes, est partagée entre des factions contraires ; à Sur même un parti nombreux appelle les Ibelin. Ceux-ci somment Lotier Filangieri, que son frère Richard y a laissé, de rendre la ville à l'ex-reine de Chypre, Aélis de Champagne, mariée à Raoul de Soissons, qui gouvernera le royaume en attendant que Conrad vienne en prendre possession. Lotier, après des incidents divers, est obligé de rendre le château et d'évacuer la Syrie ; ainsi la guerre est finie par la victoire complète des Ibelin, — dont le chef depuis 1236 est Balian, fils de Jean, — et l'éviction des « Longuebards » aussi bien de Syrie que de Chypre.

On peut considérer ce récit comme un drame en trois actes précédé d'un prologue. Le prologue, — qui n'est pas la partie la moins dramatique, — est constitué par le séjour de Frédéric en Chypre (1228) et en Syrie et ses relations avec les Ibelin. Le premier acte est la guerre des cinq « baus » en Chypre, terminée par la victoire des Ibelin en 1229. Après un intervalle de deux ans, l'acte le plus long et le plus fécond en péripéties émouvantes, se déroule, en Syrie et en Chypre, de 1231 à 1233 et finit encore cette fois par le triomphe du « vieux seigneur de Barut ». Enfin, le dernier acte, très court, ne s'ouvre que près

de dix ans après la fin du second ; il se termine par un vrai coup de théâtre, la capture de Richard Filangieri dans le port de Sur, qui a pour suite la reddition du château et le départ définitif des impériaux.

Dans cette longue période, qui va de 1228 à 1243, bien d'autres événements ont agité ou intéressé l'Orient latin, qu'ils se soient accomplis en même temps que les faits de la guerre entre impériaux et Poulains ou dans les intervalles qui en séparent les périodes. Citons seulement la croisade de Tibaud de Champagne (1239-1240) et celle de Richard de Cornouailles (1240-1241). De ces événements parallèles, Philippe, strict observateur de l'unité d'action, ne dit rien ; c'est à peine s'il mentionne en passant la restitution de Jérusalem aux chrétiens obtenue en 1229 par Frédéric. Une seule chose l'intéresse et le passionne, et cette tension constante dans un même sens donne à son livre un caractère bien différent de celui d'une chronique ordinaire, racontant année par année les événements de toute nature qui viennent à la connaissance du rédacteur.

Dans ce récit, si vivant et si personnel, Philippe a-t-il su se montrer véridique ? Il ne faut pas lui demander d'être impartial : dès le début et tout le temps il proclame lui-même son dévouement sans bornes à Jean et à Balian d'Ibelin, et son aversion pour les membres du parti adverse. Il est bien certain qu'une histoire des mêmes événements écrite par un partisan de l'empereur aurait une tout autre physionomie, et nous ne pouvons que regretter qu'une telle histoire n'existe pas. Toutefois, la véracité générale de Philippe de Novare semble ne pouvoir être contestée : les faits qu'il raconte sont présentés sensiblement sous le même jour par l'auteur du *Livre de la Terre Sainte*, qui n'est pas animé des mêmes passions, bien qu'il soit plutôt, lui aussi, favorable aux Ibelin et hostile à l'empereur. Les admirables traits du caractère de Jean d'Ibelin, qui, réunis, forment le portrait accompli d'un « prud'homme », ne peuvent être de l'invention de Philippe ; pour avoir pu être loué de cette façon par ses partisans, il faut que le « vieux seigneur de Barut » eût réellement excité leur admiration par sa prudence, sa modération, sa magnanimité, sa bonté, sa courtoisie, son éloquence, autant que par sa vaillance aux armes et son habileté politique. On comprend les dévouements qu'il suscitait, et on comprend aussi le succès final qu'obtint sa cause.

Cette cause, au fond, était celle de l'indépendance des barons français d'outre mer au regard de l'Empire qui prétendait les dominer ; c'était la cause des « Poulains », comme disaient avec dédain les croisés nouveau-venus en Orient. L'histoire de la lutte sourde et constante entre les deux éléments de la puissance chrétienne en Orient, — l'un toujours renouvelé, et arrivant, à chaque renouvellement, avec la même inexpérience et les mêmes illusions, l'autre de plus en plus différencié du premier, auquel il avait appartenu à l'origine, devenu oriental par bien des côtés, cherchant à exploiter le premier et refusant de se soumettre à lui, — cette histoire serait très intéressante à retracer dans ses traits à la fois extérieurs et intérieurs. Elle ne saurait être séparée de l'histoire des institutions féodales dans le royaume de Jérusalem. A elles deux, elles forment le fil conducteur de l'histoire générale de l'Orient latin, ou plutôt de la perte de l'Orient latin. La stricte observation du droit féodal, qui ne fut nulle part poussée aussi loin que dans l'Orient français des XII^e^-XIII^e^ siècles, enlevait toute force efficace à la royauté, qui aurait dû, au contraire, pour remplir son rôle essentiellement militaire, être dotée de pouvoirs étendus, d'une armée régulière et soumise, et d'une centralisation solide. L'horreur des Poulains pour la domination impériale les empêcha de se grouper autour de l'empereur et de tirer de sa puissance l'appui considérable qu'aurait pu y trouver l'établissement chrétien. Qu'on joigne à ces causes de faiblesse la rivalité constante, poussée souvent jusqu'à la trahison, des Hospitaliers et des Templiers, des Génois et des Pisans ou Vénitiens, l'alliance fréquente, pour un but particulier, de tel ou tel prince avec les musulmans, et on comprendra comment le royaume si merveilleusement fondé par les premiers croisés n'a guère fait, pendant les deux siècles de son existence, que marcher constamment vers sa ruine. Philippe de Novare ne se doutait assurément pas que, comme *plaideor* subtil en droit féodal et comme partisan dévoué des Ibelin, il travaillait doublement à avancer cette ruine. Il put cependant faire quelques réflexions pénibles vers la fin de sa vie, quand il vit successivement prendre par Bibars Césaire, Arsuf, Saphet, Rames (1265), puis Jaffe et Antioche (1268). Sa mort ne précéda que d'une vingtaine d'années la prise des dernières villes chrétiennes et la destrue-

tion complète de la puissance latine en Syrie. Tel fut le résultat auquel aboutirent en somme les brillantes victoires des Ibelin.

Philippe, répétons-le, en écrivant son livre, ne se doutait pas de cet avenir encore éloigné, pas plus que les Ibelin ne pensaient contribuer à la perte de la terre d'outremer. On n'a pas l'idée, en lisant le « conte de la guerre qui fut entre l'empereur Frédéric et monseigneur Jean d'Ibelin », que ces dissensions se passent entre des chrétiens enserrés de tous côtés par les musulmans et dont le seul souci semblerait devoir être de s'unir pour se défendre contre leurs ennemis. Prenons notre parti de cet aveuglement et laissons-nous, comme notre auteur et ses patrons, aller sans arrière-pensée aux sentiments qui animaient les barons d'outremer, défendant leur indépendance contre les envahissements du despotisme impérial. On ne peut méconnaître la sincérité de ces sentiments, qui s'expriment, sous la plume de Philippe de Novare, avec une vivacité communicative. Il semble bien que la sincérité fût moins grande chez les partisans syriens ou chypriotes de l'empereur. Cela ressort particulièrement du discours que les cinq « baus » tiennent à Philippe (§ 140), où ils prétendent n'avoir accepté la régence que pour empêcher de plus grands maux, apaiser l'empereur, et en somme servir les intérêts des chrétiens d'outremer. Philippe, lui, n'a dans son attachement aux Ibelin, aucune tergiversation. Il est constamment hostile à Haimeri Barlais et à ses partisans, n'est pas dupe de leurs belles paroles, et, même quand il a été obligé d'accepter la paix faite par son patron, continue à se méfier d'eux et à dénoncer leur hypocrisie et leurs projets cachés. Tel il se représente dans le « conte », tel, et plus au naturel, il se montre dans les poésies composées au fur et à mesure des événements, et dont nous avons conservé sept, les unes à peu près entières, les autres déplorablement tronquées.

Ces poésies sont un des charmes du livre de Philippe de Novare, en même temps que, par leur accord parfait avec le texte en prose, elles attestent le caractère original et authentique de celui-ci. Je demande la permission de les passer en revue, en disant quelques mots de leur forme et de leur caractère. Elles ont, en général, été jugées sévèrement, mais à tort, et en partie, certainement, à cause de l'état fort imparfait où elles nous ont été transmises. La restitution partielle qu'on a pu en donner

dans la nouvelle édition permet déjà de leur rendre meilleure justice. Elles ne sont pas le début poétique de Philippe : avant qu'il les composât sous l'empire des circonstances politiques, il avait écrit tout un recueil de chansons d'amour. Malgré cela, elles sont l'œuvre non d'un « trouveur » de profession, mais d'un chevalier, d'un « homme du monde », d'un « amateur ». Elles portent en maint endroit la trace de cette origine, mais cela ne les rend peut-être que plus intéressantes, et d'ailleurs cet homme du monde était un lettré et vivait dans un milieu lettré, non au sens des clercs, mais au sens de la société « courtoise » qui avait exprimé ses sentiments et son idéal dans la poésie du XII^e^ siècle. On voit à chaque instant, dans le livre de Philippe, combien cette société française d'Orient était au courant de la poésie française alors en honneur. Non seulement Philippe lui-même cite la *Chanson de Roland*, compose une nouvelle « branche de Renard » et imite des chansons considérées comme classiques ; on voit le vieux Jean d'Ibelin, dans son discours au roi Henri, citer *Foucon de Candie*, ce poème essentiellement « courtois » qui eut dans le monde élégant une telle vogue dès son apparition (§ 160), et raconter, à une autre occasion, une fable d'origine indienne qui avait certainement passé dans la littérature vulgaire (§ 207); on voit les chevaliers de Chypre, lors des fêtes qui accompagnent l'entrée dans la chevalerie du fils de Jean d'Ibelin, « contrefaire les aventures de Bretagne et de la Table Ronde (§ 112) », comme on voit en France les chevaliers faire la même chose au tournoi de Ham (1278). Tout ce monde était français et recevait de France toutes ses impulsions sociales, artistiques et littéraires.

La première poésie de Philippe de Novare que nous ont conservée les *Gestes des Chiprois* est la lettre qu'il envoya à son compère Balian d'Ibelin, en 1229, quand il fut assiégé par les cinq « baus » dans la tour de l'Hôpital à Nicosie. Il voulait lui écrire en prose, mais « puis qu'il ot comencié a escrire les letres lui prist il talant de faire les en rime (§ 142) », et on avouera que cette forme donnée à un message envoyé pour demander du secours dans les circonstances les plus périlleuses ne manque pas d'originalité et de crânerie. La gaieté, d'ailleurs, y règne d'un bout à l'autre : Philippe se représente comme « nouvellement frère » de l'Hôpital, à cause de son séjour momentané

dans la tour des Chevaliers de Saint-Jean ; il rappelle à Balian, pour l'exciter, les ignominies que lui ont fait subir naguère ses ennemis ; il lui rappelle aussi des traits ridicules et honteux de la vie antérieure de ceux-ci ; il donne, continuant évidemment une plaisanterie que connaissait son correspondant, à Haimeri Barlais, qui « estoit plus malvais que tous les autres », le nom de *Renart*, à Amauri de Betsan, cousin d'Haimeri, le nom de *Grimbert*, « por ce que au roman de Renart Grimbert le taisson est son cousin germain », et à Hue de Giblet le nom de *Cointereau* le singe, parce qu'il « avoit la bouche torte et faisoit semblant qu'il feïst tosjors la moe ». S'il les chansonne, on ne peut l'en blâmer : en le mettant en cage, ils en ont fait un rossignol. Que Balian et son cousin Ansel de Brie [1] laissent là leurs « amours d'Acre », et viennent secourir les dames qui, avec un seul Lombard (Philippe lui-même), sont enfermées dans la tour de l'Hôpital. Et qu'ils excusent la « rime » de n'être pas assez bien « polie » ; elle a été faite en grande hâte ; s'il reste quelque temps en cage, il la perfectionnera et la rendra « equivoque ou leonime ». On voit que, tout amateur qu'il fût, il connaissait les secrets du métier. Cette épître pleine de verve eut, quand elle parvint à Acre, tout le succès qu'il en attendait : elle fut « receüe a mout grant joie, et tous crierent : *Or tost ! a la rescousse des dames et don Lombart !* » Et bientôt l'expédition libératrice arrivait en Chypre et battait les cinq baus devant Nicosie.

La seconde pièce est moins intéressante. C'est une chanson que Philippe, après la défaite des ennemis, adressa au seigneur de Césaire, connétable de Syrie, à Acre. Il lui raconte, en sept strophes de huit vers décasyllabiques répartis sur quatre rimes pareilles dans toutes les strophes, les événements de Chypre. Il y a cependant de la verve et des vers bien frappés (les deux derniers étaient sans doute fort plaisants pour le destinataire, mais nous ne comprenons pas l'allusion qu'ils contiennent). Dans l'envoi, Philippe appelle cette pièce *serventois*, c'est-à-dire, dans l'usage alors régnant chez les Provençaux, chanson

1. C'est par distraction que M. G. Raynaud, dans sa préface (p. XVIII), attribue au « bail Anceau de Brie » ce que Philippe dit d'Haimeri.

composée sur le modèle d'une autre, et c'est sans doute à une chanson provençale que sont empruntées la forme et les rimes de cette pièce.

La pièce suivante (§ 180) ne se compose que de deux strophes, mais elle est fort précieuse par son existence même. Philippe avait été blessé au siège de Deudamor, et les assiégés, le croyant mort, avaient crié avec joie aux assiégeants : « Mort est votre chanteur ! tué est ! » Mais Philippe, pour leur prouver qu'il était encore en vie, se fit porter le soir même sur un rocher devant le château et leur chanta, pour les faire enrager, « deus coubles de chanson » qu'il venait de composer et où il les insultait de nouveau, traitant leur patron de *Renard*, et leur disant qu'ils étaient ses dupes. Ces deux *coubles* sont jetées dans le même moule et ont les mêmes rimes que celles du serventois précédent, d'où on peut conclure que Philippe s'était déjà plu à chanter le serventois devant les assiégés.

La quatrième pièce se rapporte au siège de la Candare, où Philippe, quittant Deudamor, avait rejoint Ansel de Brie. Elle est tout à fait charmante, et un vrai modèle de chanson de ce genre. Philippe assure qu'une nuit, étant au guet avec Ansel, il surprit les paroles, pleines de découragement et d'anxiété, de quelques défenseurs du château réunis dans une tourelle : ils se plaignaient de leurs fatigues, de leurs privations, des dégâts causés à leurs défenses par les machines des assiégeants, et exprimaient leur défiance à l'endroit de leur patron, défiance que l'un d'entre eux essayait vainement de combattre. Philippe, à la demande d'un de ses compagnons, fit de cette aventure et de toutes ces doléances surprises par lui une chanson en sept strophes de neuf vers, huit décasyllabes sur les mêmes quatre rimes et un hexasyllabe terminé par le mot *aube*, c'est-à-dire qu'il en fit une « chanson d'aube », détournant ainsi de son emploi ordinaire un genre essentiellement érotique. Ce qu'il y a de curieux, c'est que cette pièce est à peu près la seule vraie chanson d'aube que nous ayons en français ; aussi est-elle certainement faite d'après une pièce provençale, bien que je n'en aie pas retrouvé le modèle même. Elle est d'ailleurs pleine d'esprit, et les lamentations que Philippe met dans la bouche des assiégés durent les irriter singulièrement quand, le lendemain, il les leur fit entendre sous la forme ironique et piteuse qu'il leur avait donnée.

La plus importante des poésies conservées dans le manuscrit des *Gestes* est la cinquième. C'est, Philippe nous le dit lui-même (§ 152), une « branche de *Renard* », et il a si bien adapté sa satire au cadre où il la plaçait que, si on l'avait trouvée détachée du contexte, on aurait pu y voir simplement une des variantes innombrables du vieux conte à tant d'épisodes. Philippe y raconte comment Renard, vaincu par Isengrin, a fait la paix avec lui et ses « louveaux » ; toutefois, il n'est pas rassuré, car ni l'ours ni Tibert le chat ni Chanteclair le coq n'ont expressément souscrit à cette paix, et Chanteclair notamment ne cesse pas de faire sur lui des chansons et des fabliaux. Renard couvre le loup et ses enfants de caresses et d'adulations, mais devant l'attitude menaçante de ses trois ennemis il a peur ; il se retire chez lui : sa femme Hermeline, ses fils Malebranche et Percehaie, son cousin Grimbert, le jugent, à sa mine, fort malade. En effet, il déclare qu'il va mourir, demande un prêtre, et dit qu'il pardonne à tous ses ennemis et leur demande de lui pardonner : qu'on les fasse venir près de son lit, surtout Chanteclair, et ils se réconcilieront. Mais Chanteclair, quand il reçoit le message, refuse d'aller près du malade : « Je lui pardonne », dit-il, « tous ses méfaits, mais à condition qu'il meure. » Renard se fait néanmoins donner la communion, dont il est indigne : *Jesus s'en part, Renart demore, Plein de barat et de male art.* Ce récit n'est que la reproduction, sous des noms d'animaux, d'un fait réel que Philippe raconte un peu plus loin (§ 155). On a vu plus haut que depuis longtemps il avait attribué à trois des cinq baus des noms pris au *Roman de Renard* ; pour faire sa « branche » il en a donné également à ses amis : Jean d'Ibelin est *Isengrin*, ses fils sont les louveaux ; Ansel de Brie, le « camus », l'homme d'une force extraordinaire à la face *grifaigne* (§ 115), est l'ours ; sire Toringuel est *Tibert* le chat ; quant à Philippe, il s'est personnifié en *Chanteclair* le coq, et rien ne pouvait mieux lui convenir que le rôle de ce joyeux et insolent personnage, qui « passe en chantant » et « redresse son éperon » en jurant d'en frapper Renart s'il ose l'attendre.

La sixième chanson de Philippe a été omise dans notre manuscrit des *Gestes* ; la chronique d'Amadi, qui en général supprime complètement les poésies, nous en a par une heureuse exception conservé le refrain, au moins pour le sens. Elle devrait être à

la fin du § 162. Voici ce qui en reste dans la version italienne (§ 153) : « Messer Philippo de Navarra fece una canzone al soccorso de Barutho, che repplicava sempre in fine de ogni stanza, in francese : *Dio ci presti tanta forze e vigore De mantenir con rason il nostro bene et il nostro honore !* » On voit la rime de ce refrain, mais on ne peut guère en restituer le texte. La chanson était une vraie chanson de guerre, et le refrain devait être chanté en chœur par tous les assistants.

Il est probable que le copiste de l'original que suivait Jean le Miège, ou peut-être celui-ci même, s'est lassé de copier les poésies insérées par Philippe de Novare dans le texte de son conte. Il ne nous en fait plus connaître qu'une, et ne nous en donne que les trois premiers vers. C'est encore l'expression toute chaude de sentiments de circonstance. En 1231, nous l'avons vu, Philippe avait accompagné à Triple Balian d'Ibelin, qui devait conclure le mariage de la sœur du roi Henri de Chypre avec le fils du prince Boémond, alliance qui aurait singulièrement fortifié les Ibelin. Le prince avait d'abord reçu fort gracieusement les envoyés et avait même donné à Philippe un fief. Mais, d'une part, il recevait peu après des lettres de l'empereur (fausses d'après Philippe) lui demandant de ne pas accueillir ses ennemis ; d'autre part, de mauvaises nouvelles arrivaient de Barut, dont Jean d'Ibelin avait été obligé, au moins provisoirement, de renoncer à faire lever le siège, si bien que Boémond s'excusa, par une lettre adressée à Philippe, de continuer les pourparlers. Philippe fut indigné, renonça au fief, et envoya au prince « une simple rime » qui commençait ainsi : « Mauvaises gens, faibles de cœur, je ne puis souffrir à aucun prix que l'on ne dise qui vous êtes. » Le reste ne nous est pas parvenu.

On voit quel est l'intérêt de ces morceaux poétiques, documents à la fois si authentiques et si vivants, nés sous le choc même des événements et nous en gardant l'impression toute fraîche. Ils ajoutent à l'œuvre de Philippe un attrait tout particulier, et on doit savoir un très grand gré aux copistes du XIV^e^ siècle qui nous les ont conservés au moins en partie.

Pour terminer cette étude sur l'œuvre historique de Philippe de Novare, il nous reste à parler du succès qu'elle eut et de

la façon dont elle est arrivée jusqu'à nous. Il ne semble pas que l'auteur de la partie correspondante du *Livre de la Terre Sainte*, qui écrivait peu après 1245, l'ait connue (à supposer qu'elle existât déjà). Elle avait un caractère presque privé et dut surtout se conserver dans la famille de Philippe et dans celle des Ibelin. Vers 1320, sans doute, elle fut intercalée dans la compilation à laquelle on a donné le nom de *Gestes des Chiprois*, dont une copie, écrite par Jean le Miège en 1343 à Cerines pour Haimeri de Milmars, parent des Ibelin et peut-être de Philippe, a été imprimée d'abord par M. G. Raynaud, puis par l'Académie des Inscriptions. On a vu que cette copie, pour la partie qui contient le livre de Philippe, offre des altérations et des interpolations diverses. Ce n'est point ici le lieu de rechercher s'il faut les mettre sur le compte du compilateur lui-même, d'un copiste intermédiaire, ou de Jean le Miège. Elles n'empêchent pas d'ailleurs que nous n'ayons essentiellement, et à peu près sous sa forme originaire, le « conte de la guerre qui fut entre l'empereur et Jean d'Ibelin ». Il est probable que le compilateur trouva ce « conte » encore enchâssé dans le *Livre Phelipe de Novaire*, dont il formait la troisième partie, car il semble que dans la première partie de sa compilation il ait fait des emprunts à la première partie de ce *Livre*, celle qui racontait la jeunesse de Philippe.

On ne sait au juste où Marino Sanudo a pris la partie du récit historique de Philippe qu'il a insérée, vers 1315, en l'abrégeant, dans son célèbre *Liber secretorum fidelium crucis*. Il est toutefois très probable qu'il n'a pas connu la compilation des *Gestes des Chiprois*, et qu'il a travaillé directement sur le texte de Philippe ; mais il l'a remanié librement et en a fait disparaître, comme il convenait au caractère de son livre, les traits les plus personnels et les détails les plus pittoresques [1]. Beaucoup plus fidèle et plus complète est la reproduction du « conte » de Philippe qui se trouve dans la chronique dite d'Amadi. Cette chronique est une compilation d'histoire chypriote (précédée d'un résumé de l'histoire des croisades), qui s'arrête en 1432 dans le seul manuscrit qu'on en connaisse, mais qui, dans l'original, allait peut-être plus loin. La compilation a sans doute

1. Voy. Richter, *Mitteil.*, XV, 595.

existé d'abord en français, comme les *Gestes des Chiprois*, et a dû être traduite en italien (fortement teinté de dialecte vénitien) après que les Vénitiens se furent rendus maîtres de l'île (1489). Toute la partie qui raconte la guerre des Ibelin contre les partisans de Frédéric est purement et simplement, sauf quelques interpolations annalistiques, le « conte » de Philippe de Novare, qui avait dû être incorporé tel quel dans la compilation française. On a vu que le texte d'Amadi est souvent meilleur et plus complet que celui des *Gestes* et permet de l'amender en plusieurs endroits ; ailleurs, il est moins bon et moins complet, et il omet notamment toutes les poésies, sauf les deux vers, cités plus haut, que précisément les *Gestes* ne donnent pas. C'est un secours très précieux, dont la nouvelle édition des *Gestes* a fait usage pour l'amélioration du texte, et qu'on pourrait peut-être, dans le détail, utiliser plus souvent encore.

Grâce à la chronique d'Amadi, le beau récit historique de Philippe aurait pu être connu, presque dans sa forme exacte (moins la langue), même sans l'heureuse découverte du manuscrit de Jean le Miège. Il l'était au moins dans son fond, grâce à un autre dérivé qui s'en est conservé dans l'*Histoire de Chypre* de Florio Bustron. Florio Bustron était un Chypriote italianisé, qui vivait à la fin du XVI^e^ siècle et fut employé par les Vénitiens au gouvernement de l'île. C'était un humaniste, imbu des idées de son temps sur la façon d'écrire l'histoire. Son livre, qui s'arrête au moment où les Vénitiens prennent possession de l'île (1489), est composé à l'aide de documents antérieurs, parmi lesquels il cite « *i Gesti di Ciprioti* in francese, scritti da Filippo di Navarra, huomo universale, et il quale intervenne in molti fatti et di guerra et di patti di pace ; costui scrisse ancora un libro di materia delle nostre leggi municipali (p. 8) ». Il n'y a aucune raison de révoquer en doute cette déclaration, et d'affirmer, comme on l'a fait [1], que Bustron s'est essentiellement servi, pour la partie de son livre qui nous intéresse, de la chronique d'Amadi, qu'il ne cite pas. Il était particulièrement apprécié pour sa connaissance du français et son habileté à lire les vieux livres écrits en cette langue (p. 3-4). Il a certainement eu sous les yeux le « conte » de Philippe, détaché sans

1. Richter, *Mitteil.*, XV, 596.

doute du *Livre* dont il formait une partie, et c'est ce conte, et non la compilation copiée par Jean le Miège, qu'il désigne sous le nom de *Gesti di Ciprioti*, en sorte que le titre de *Gestes des Chiprois*, emprunté à Bustron, est attribué sans raison suffisante à la compilation de Gérard de Montréal. On ne remarque dans son récit, si on le compare attentivement au texte d'Amadi, aucune coïncidence textuelle avec celui-ci, et, bien que Bustron s'attache à écrire dans le style de la Renaissance et ait sensiblement remanié la forme de son original, il n'est pas possible qu'on ne trouvât pas un certain nombre de ces coïncidences si cet original avait été la version d'Amadi. Bustron constitue donc, avec les *Gestes* et Amadi, un troisième représentant du conte de Philippe de Novare; mais il a tellement abrégé et remanié son original qu'il ne peut guère servir à la restitution de celui-ci. Le seul passage qu'on ait cru pouvoir signaler [1] comme nous ayant conservé un passage de Philippe omis dans les *Gestes* et dans Amadi, à savoir la réponse du jeune roi Henri, âgé de quatorze ans, au discours de Jean d'Ibelin lui demandant d'aller avec lui secourir Barut (p. 83), est bien plutôt, comme le pense M. Richter [2], de la composition de Bustron, qui aime les ornements de ce genre et insère dans sa chronique, à d'autres endroits, des harangues et des lettres que ne lui fournissaient pas ses originaux.

Le manuscrit de Jean le Miege n'a été, on le sait, retrouvé que de nos jours ; celui d'Amadi est resté longtemps inconnu ; mais il n'en a pas été de même de l'*Histoire de Chypre* de Bustron, qui, conservée dans cinq manuscrits, a été consultée par plusieurs historiens. C'est d'après elle que Loredano, dans son *Historia de' re Lusignani* (Bologne, 1647), a raconté notre guerre, assez fidèlement pour le fond, mais en donnant à son récit la forme affectée, emphatique et souvent extravagante qui, dans l'Italie du XVII[e] siècle, était à la mode pour écrire l'histoire. A son tour, le récit de Loredano servit de base à celui du chevalier Jauna dans son *Histoire des royaumes de Chypre et de Jérusalem* (1790), où il subit une nouvelle transformation dans le goût « philosophique » du temps. Malgré tant d'intermédiaires

1. R. de Mas Latrie, *Chronique d'Amadi*, p. IV.
2. *Mitteil.*, XV, 597.

par lesquels il lui avait fallu passer, la narration de Philippe de Novare gardait encore tant de sève et de vie qu'on en retrouve des traces frappantes jusque dans le résumé que Beugnot, en 1841, donnait d'après Jauna de la guerre des Ibelin (il est vrai qu'il avait puisé quelques traits dans un manuscrit de Bustron).

On se rapprocha beaucoup plus du récit original quand parut, en 1861, le tome I[er] de l'*Histoire de Chypre* de M. L. de Mas Latrie, où, pour la première fois, était largement mise à profit la chronique d'Amadi, trouvée à Venise par notre savant compatriote. Puis vinrent successivement les éditions de Bustron (1886) et d'Amadi (1891) par M. René de Mas Latrie, et celle des *Gestes des Chiprois* par M. G. Raynaud (1887), où le « conte » de Philippe revenait enfin au jour sous sa forme originale (sauf les altérations introduites par le compilateur et le copiste des *Gestes*). Le texte de cette édition a été sensiblement amélioré dans l'édition, prête à paraître, de l'Académie. Il pourrait l'être encore par une revision plus minutieuse et une comparaison constante des versions d'Amadi et de Bustron. Et il mériterait d'être publié une troisième fois, séparé de la compilation dans laquelle il est inséré, et purgé des interpolations qu'il a subies : il fournirait alors à l'historien, au philologue et au littérateur, un des monuments à tous égards les plus intéressants et les plus précieux que nous ait laissés l'historiographie française du moyen âge [1].

[*Revue de l'Orient latin*, IX, 1901-1902, pp. 164-205.]

---

1. Je me propose de donner cette édition, qui, ne comprenant que ce qui, dans les *Gestes des Chiprois*, appartient à Philippe de Novare, ne fera pas double emploi avec l'édition de cette compilation. [G. Paris n'a pu réaliser ce projet; mais M. Kohler a bien voulu le reprendre pour la collection des *Classiques français du moyen âge*; cf. Philippe de Novare, *Mémoires* (*1218-1242*) p. p. Charles Kohler, Paris, 1911.]

V

LA POÉSIE LYRIQUE

LES COURS D'AMOUR DU MOYEN AGE

MIDDELALDERENS ELSKOVSHOFFER. *Literaturhistorisk-kritisk undersogelse af* E. TROJEL. Copenhague, Reitzel, 1888, in-8°. — LES COURS D'AMOUR DU MOYEN ÂGE, *étude d'histoire littéraire, par* E. TROJEL.

Le moyen âge français est devenu, pour la plupart des nations cultivées de l'Europe, comme une seconde antiquité. Outre qu'elles y trouvent souvent les origines de leurs poésies, de leurs institutions et de leurs mœurs, elles y apprécient une époque originale, créatrice ou au moins spontanée en beaucoup de points, attrayante parfois par la profondeur, la noblesse ou la finesse de ses idées, souvent simplement par sa naïveté, quelquefois par sa bizarrerie même. Aussi la langue, la littérature et la civilisation de la vieille France sont-elles étudiées à l'étranger avec plus de zèle peut-être, et, ce qui ne laisse pas que d'étonner au premier abord, quoiqu'on puisse sans trop de peine en discerner les raisons, avec plus de sympathie que chez nous. Il est inutile de rappeler les grands travaux des Allemands dans ce domaine, comme dans les autres parties de la science historique; il est plus remarquable de voir les études sur la vieille France fleurir en Italie, où M. Rajna a écrit son magistral ouvrage sur les *Origines de l'épopée française* ; en Hollande, où M. van Hamel a donné une des meilleures éditions d'un vieux texte français qu'on ait publiées depuis longtemps ; en Russie même, où M. Wesselofsky, le profond connaisseur des littératures du moyen âge, est en train de fonder une école de philologie romane, et aux États-Unis, où nos anciens poèmes trouvent aussi des éditeurs fort bien préparés. L'Angleterre semble s'apprêter à prendre sa part d'un travail qu'elle a jusqu'ici négligé, bien qu'à vrai dire il l'intéresse de plus près qu'aucune autre nation.

Les pays scandinaves ont eu au moyen âge, directement ou

indirectement, assez de contacts avec la France pour avoir pris de bonne heure, au moins dans ce siècle, intérêt à nos antiquités. La Suède compte aujourd'hui, dans ses universités plusieurs savants qui ont publié et commenté des textes français et qui souvent en ont fait l'objet de recherches originales, MM. Geijer et Wahlund à Upsal, MM. Lidforss et Wulff à Lund, M. Vising à Gothenburg, sans parler de plusieurs jeunes gens qui ne sont encore connus que par de brèves dissertations et qui promettent de bonnes recrues à la science. A la Suède, on peut, à certains points de vue, rattacher la Finlande : M. Estlander, à Helsingfors, s'est occupé avec compétence de la littérature française et provençale du moyen âge, et forme actuellement des élèves qui viennent compléter leur préparation en Allemagne et en France. La Norvège possède en M. J. Storm un romaniste de premier ordre, qui, il est vrai, ne s'occupe pas essentiellement de vieux français, en MM. Loseth et Brekke deux jeunes philologues d'avenir, qui, au contraire, en font leur principale étude.

Le Danemark prend à cette œuvre commune de toute l'Europe savante une part très active. Déjà il y a longtemps, dans leurs recherches sur les expéditions des Vikings, les érudits danois avaient été amenés à s'occuper du poème de Wace sur la *Geste des Normands* ; en 1860, M. Rosenberg écrivait sur la *Chanson de Roland*, alors encore à peine étudiée en France, un livre un peu confus et téméraire, mais où plus d'une idée a de la valeur. Le regretté Svend Grundtvig, dans ses grands travaux de littérature comparée, avait fait à la poésie française du moyen âge la place qu'elle a droit d'occuper. Il y a vingt ans, M. Thor Sundby, aujourd'hui professeur à l'université de Copenhague, nous surprenait tous, j'ose le dire, par son livre si consciencieux et si neuf sur le *Trésor* de Brunet Latin, qui a récemment été traduit en italien. Sous son impulsion, les études françaises sont devenues florissantes à Copenhague : sans parler de l'éminent linguiste V. Thomsen, qui ne s'est occupé d'ancien français qu'en passant, mais de manière à marquer chaque fois profondément sa trace, ni de quelques savants qui seraient cependant fort dignes de mention, M. Nyrop nous a donné, pour obtenir un prix proposé par l'Académie royale danoise, le seul ouvrage d'ensemble complet, dans sa forme abrégée, que nous possédions

encore sur l'épopée française, et plusieurs autres études moins importantes. Les travaux des savants danois se distinguent en général par des qualités fort appréciables : un jugement sain et modéré, un goût sobre, beaucoup d'ordre et de méthode, une exposition toujours claire, ordinairement simple, mais aussi animée et intéressante. Les Danois ne sont pas des faiseurs de systèmes, des abstracteurs de quintessence ni des « hypercritiques » : ce sont des esprits positifs, qui ne se laissent entraîner ni à l'exagération ni à la subtilité, qui ne prétendent voir que ce qu'ils voient, mais qui habituellement voient sinon très loin au moins très clair.

La plupart de ces qualités se retrouvent dans la fort estimable monographie que M. Trojel vient de consacrer aux *cours d'amour*. C'est une thèse de docteur, soutenue le 25 juin dernier à l'université de Copenhague. Il n'est pas d'usage en Danemark, comme en Allemagne, de joindre à sa thèse un *curriculum vitæ* dans lequel l'élève remercie les maîtres qui l'ont formé ; mais je ne doute pas que, si M. Trojel avait eu à nommer celui de ses professeurs auquel il doit le plus, ce ne fût M. Sundby qu'il eût désigné. Son livre de début, comme celui de M. Sundby, atteste à la fois une grande lecture et beaucoup de réflexions, et il apporte aussi à l'histoire des idées et de la littérature au moyen âge une contribution utile, quoique moins importante, à tous les points de vue, que celle qu'on doit à l'auteur de *Brunetto Latino*.

Les « cours d'amour » ont-elles existé en Provence et en France ? et si elles ont existé, quel rôle ont-elles joué dans la société du moyen âge ? Voilà la question à laquelle M. Trojel a voulu répondre. Mais il ne s'est pas borné à étudier cette question en elle-même : il a fait l'historique détaillé des solutions qu'elle a reçues jusqu'à lui, et il a eu parfaitement raison, car en fait l'histoire des « cours d'amour » appartient bien plus à la littérature moderne qu'à celle du moyen âge. D'abord, ni au Midi ni au Nord, ce nom ne figure dans aucun auteur ancien [1] :

1. On ne trouve *court d'Amour* (ou *d'Amours*), que dans le sens de « cour du dieu (ou de la déesse) d'Amour » ; ce qui naturellement n'est pas du tout la même chose, *cour*, au sens où les modernes prennent le mot dans « cour d'amour » signifiant « cour de justice, tribunal ». La *court d'amours* ou *court*

il a été créé au XVI^e^ siècle, par le trop fameux Jean de Nostredame ou Nostradamus, et sans cesse répété depuis. On prend une sorte de triste plaisir à suivre avec M. Trojel la croissance et le beau développement du germe semé par le fabricateur, à la fois impudent et naïf, des *Vies des poëtes provensaux*. Gallaup de Chasteuil, au XVII^e^ siècle, ne le cède presque pas à son prédécesseur en hardiesse d'assertion et en inventions souvent aussi plates qu'absurdes. A la fin du XVIII^e^ siècle, le président Rolland, dans un ouvrage spécial, enchérit encore sur tous deux, sans parler des broderies que d'ingénieux écrivains ajoutent au fonds commun, et des doctes confusions d'érudits ordinairement graves, comme Caseneuve. M. Trojel arrête là la première partie de son enquête : la question prend une face toute nouvelle au XIX^e^ siècle par l'apparition d'un document capital qui jusque-là était resté à peu près inconnu [1], le fameux livre d'André le Chapelain.

Il est en effet bien singulier que Nostradamus ait tiré d'un passage plus ou moins intentionnellement mal compris, d'une *tençon* provençale, toute son histoire des cours d'amour provençales, dont on ne trouve aucune mention en Provence, et que ni lui ni ceux qui ont copié et amplifié ses contes n'aient su qu'un auteur bien plus ancien que lui semblait attester pleinement, sinon le titre, au moins l'existence de cette institution dans la France du Nord et du Midi. Mais il y a une rencontre plus singulière encore. Les « cours d'amour » de Nostradamus et de ses imitateurs ne jugeaient que des questions de théorie amoureuse ; on se les représentait comme des assemblées de dames occupées à décider sur les débats agités dans les *tençons* ou les *jeux partis* [2]. Legrand d'Aussy seul, et, à ce qu'il semble, de

---

amoureuse du temps de Charles VI était une sorte de société galante qui prétendait représenter la cour du dieu d'Amour.

1. Il en existait cependant deux éditions, l'une du XV^e^ siècle, l'autre de 1610 ; mais elles n'avaient pas attiré l'attention. Crescimbeni avait imprimé quelques « jugements d'amour » tirés de la traduction italienne du livre d'André, mais le manuscrit n'était que de 1408 ; on ne savait pas qu'il s'agît d'une traduction, et on n'en tint guère compte.

2. Cette manière de se représenter les cours d'amour amenait naturellement à les rapprocher des concours poétiques connus, dans le nord de la

sa propre autorité, leur reconnaît une bien autre compétence, et les fait arbitres et juges de différends réels. « Les cours d'amour, dit-il, étendirent avec le temps leur juridiction. Elles connurent de toutes les tracasseries des amants... Elles ajournèrent les coupables à comparoître, et ces guerriers féroces... vinrent ici se soumettre sans murmure à des juges sans aveu, desquels ils n'avoient rien à redouter. Ceux-ci pesoient les fautes ; ils imposoient une peine proportionnée, ordonnoient la rupture ou prescrivoient la forme de réconciliation, et leurs sentences, qu'on nommoit arrêts d'amour et qui long-temps firent en France un code de lois, étoient tellement révérées que personne n'eût osé en appeler[1]. » Or ce tableau fantastique, et qui semble bien être sorti tout entier de l'imagination d'un littérateur érudit, « philosophe » et galant, du XVIII[e] siècle, on peut le retrouver presque trait pour trait, avec un peu de bonne volonté, et on l'a retrouvé dans le livre d'André le Chapelain, que Legrand d'Aussy ne connaissait pas. Si ce tableau était conforme à la vérité, jamais divination historique n'aurait été plus admirable ; dans l'état, la coïncidence n'est que bizarre, mais elle méritait assurément d'être signalée.

France, sous le nom de « puis », bien que Nostradamus ne fasse juger par les cours d'amour que les questions débattues dans les tençons et non le mérite de pièces de vers. Ce rapprochement, fait d'une manière très confuse par Sainte-Palaye, amène M. Trojel à s'occuper des puis, appelés aussi « puis d'amour ». Je dirai à ce propos que le nom de ces institutions ne vient pas, comme on le croit d'ordinaire (voir cependant P. Paris, *Hist. litt. de la France*, XX, 643) et comme le croit aussi notre auteur, du *podium* sur lequel se seraient tenus les juges ; *pui*, en ancien français, n'a jamais le sens d' « estrade » (pas plus que *podium* dans le latin du moyen âge, au moins en France). Les *puis* du nord de la France sont tous, à l'origine, des « puis Nostre Dame », et leur nom n'est autre que celui même de la ville du Pui Notre-Dame (en Velai), où existaient des fêtes et des concours poétiques dont les textes nous ont gardé plus d'une trace et qui, sans doute, à l'origine étaient consacrés uniquement à la glorification de la Vierge Marie.

1. Le ridicule petit roman dont le troubadour Guillaume de Cabestaing est le héros, et qui met en scène une cour d'amour fonctionnant comme celles dont Legrand d'Aussy avait tracé l'imaginaire tableau, parut dans la *Bibliothèque des Romans* en septembre 1782 et doit avoir été fait d'après son livre, publié en 1779.

C'est en 1817 [1] que Raynouard fit connaître le singulier ouvrage latin dont il avait trouvé à la Bibliothèque nationale un manuscrit du XIV^e^ siècle, et en tira des conséquences qui ont trop souvent été acceptées sans contrôle. C'est un traité *de Arte honeste amandi*, que l'auteur, nommé au titre *Andreas, Francorum aulæ regiæ capellanus* [2], prétend adresser à son jeune ami Gautier, ce qui fait que le livre est parfois appelé *Gualterius* en latin, *Gautier* en français [3]. Je n'ai pas à m'occuper du contenu de ce livre, dont j'ai parlé ailleurs [4] et qui demande encore une étude spéciale. Ce qui nous intéresse ici, c'est que l'auteur parle à plusieurs reprises des jugements rendus dans des questions d'amour par des dames illustres, la reine *Almoria*, la Reine, la comtesse *M.* de Champagne, la comtesse de Flandres, *Mengardis Narbonensis* ; il rapporte même *in extenso* plusieurs de ces jugements, notamment un, rendu en forme de lettre par la comtesse *M.* de Champagne et daté de 1174 ; en trois cas la comtesse de Champagne dit avoir consulté d'autres dames [5] ; un

---

1. Déjà en 1803 le baron d'Aretin avait publié sous le titre de « Aussprüche der Minnegerichte », le texte latin (d'après un manuscrit du XV^e^ siècle), allemand (traduction imprimée en 1482) et, pour une partie, italien (d'après Crescimbeni), de plusieurs des « jugements » rapportés par André.

2. L'édition de 1610 ne donne pas le mot *Francorum*. Le manuscrit le plus ancien porte à l'explicit : *editum a magistro Andrea, regine capellano*. Sur la qualification donnée à l'auteur par Jérémie de Montagnone et l'édition du XV^e^ siècle, voir ci-dessous.

3. Albertano de Brescia n'appelle le livre que *Gualterius* ; de même, dans un manuscrit de Florence cité par M. Trojel (p. 132), se trouvent les *Regulæ de amore juxta Gualterium*. Nicole de Margival parle également du livre « qu'on apele en françois Gautier ». La traduction italienne (Trojel, p. 92) semble aussi appeler le livre *Gualtieri*. L'éditeur de Nicole, M. Todd, était donc autorisé à faire la remarque que critique M. Trojel (p. 115).

4. *Romania*, t. XII (1883), p. 524-534 [*Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac* ; II, *Le Conte de la Charette*].

5. Seizième jugement (Trojel, p. 153) : *Miles... Campaniae comitissae totam negotii seriem indicavit, et de ipsius et aliarum judicio dominarum nefas praedictum postulavit judicari... Comitissa vero, sexagenario sibi accersito numero dominarum, rem tali judicio diffinivit*. De même à peu près dans la lettre de la comtesse (Trojel, p. 158).

jugement est attribué à « une cour de dames assemblée en Gascogne [1] ». Raynouard, sous l'influence des idées fausses qui remontaient à Nostradamus et que Legrand d'Aussy avait amplifiées, vit dans ces sentences les arrêts rendus par les « cours d'amour », et, combinant des données de provenance diverse, n'hésita pas à admettre l'existence régulière de cours de dames (au sens judiciaire du mot), devant lesquelles on aurait à la fois porté les querelles des amants et les débats poétiques des tençons (André ne parle pas de ceux-ci, ni Nostradamus de celles-là), et qui auraient de plus jugé le mérite de pièces de vers soumises à leurs décisions. Recueillant dans les poésies provençales et aussi françaises tous les passages qui, à l'aide de malentendus plus ou moins graves [2], pouvaient servir d'appui à sa thèse, il arriva, avec sa très réelle érudition et son imagination méridionale, à échafauder tout un système, d'après lequel le moyen âge aurait connu et fait fleurir, sous la protection de reines et de princesses et avec la tolérance des pouvoirs civils et religieux, la plus étrange des institutions : des tribunaux de femmes mariées consacrés à réglementer l'adultère, — car il n'y a pas d'autre mot pour désigner cet amour qui est déclaré solennellement inconciliable avec le mariage, — à statuer sur les différends des amants, et à créer pour eux une jurisprudence qui d'un bout de la France à l'autre prenait force de loi. Comme le dit très bien Fauriel, le bon Raynouard parle de tout cela avec une naïveté incomparable : « Il a l'air de ne pas s'être douté des difficultés ni de la singularité de son sujet ; aussi l'aborde-t-il avec une confiance et une bonhomie étonnantes en pareil cas. » Il avait eu au moins le mérite de reconnaître que les dames alléguées par André le Chapelain étaient des personnages historiques, et d'en identifier trois avec certitude : la reine *Almoria* est évidemment Aliénor de Poitou, reine de

1. Et non à « *la* cour des dames de Gascogne », comme traduit Raynouard, que M. Trojel rectifie avec raison. La nuance est sensible.

2. Ils ont été redressés par Diez et d'autres. M. Trojel propose (p. 40) de lire : *Vos venterai sol l'acort*[*z*] *lial*[*s*] *sia*, au lieu de *la cortz*, dans la tençon de Guiraut et Peironet qui a servi de point de départ à toute l'invention de Nostradamus. C'est admissible, mais *la cortz* pourrait se soutenir, en entendant par là l'arbitre ou les arbitres à choisir plus tard.

France en 1137, reine d'Angleterre en 1152, morte en 1204 ; *M.*, comtesse de Champagne, est la fille d'Aliénor, Marie de France, comtesse de Champagne en 1164, morte en 1198 ; *Mengardis Narbonensis* est Ermenjard, vicomtesse de Narbonne en 1142, morte avant 1197. Dans la comtesse de Flandres il voyait Sibylle d'Anjou, mariée en 1132, morte en 1168 ; il ne distinguait pas la Reine tout court de la reine Aliénor. Quant à la date du livre, Raynouard la fixait environ à 1170, se le représentait par conséquent comme écrit du vivant de la plupart des dames dont il rapportait les sentences.

En France, jusqu'à ces derniers temps, l'opinion de Raynouard a été trop facilement adoptée, et même exagérée parfois jusqu'au ridicule ; M. Trojel cite ce qu'ont écrit, sur les prétendues cours d'amour, Arthur Dinaux, Antony Méray et d'autres, parmi lesquels d'illustres [1] ; il aurait pu grossir sa liste, mais sans profit pour l'histoire littéraire, qui néglige à bon droit des copies inexactes de copies. Il faut noter, outre les réserves assez vagues de Fauriel [2], le judicieux scepticisme de Vallet de Viriville : dans un article paru en 1853, il conteste l'existence des cours d'amour telles que les imagine Raynouard ; il dit avec raison que l'Eglise n'aurait pu en silence laisser s'établir et se prolonger une pareille institution ; il montre qu'aucun texte historique ne vient appuyer les conclusions qu'on tire d'œuvres purement romanesques, et il réduit les « cours de dames », si elles ont existé, à des assemblées où l'on jugeait des questions

1. Par exemple Henri Martin. Toutefois ce qu'en dit notre historien est parfaitement raisonnable à côté de l'extraordinaire *farrago* de M. Cesare Cantù. « On y trouve (Trojel, p. 83) dans une confusion complète Martial d'Auvergne, les tençons, André le Chapelain, quelques emprunts faits à Sainte-Palaye, d'autres, à ce qu'il semble, au roman (voir ci-dessus, p. 477, n. 1) de *Guillaume de Cabestaing*. Une pareille mixture donne, comme on peut le croire, un produit des plus singuliers, que l'auteur achève en faisant d'André un évêque espagnol et en racontant que les cours d'amour se réunissaient sur le tombeau du célèbre roi Arthur ! »

2. *Hist. litt. de la France*, t. XXI (1847), p. 330-332, article sur André le Chapelain. Fauriel, chose assez singulière, ne paraît pas avoir connu le mémoire de Diez. Il est vrai que son article est posthume ; mais, ayant vécu jusqu'en 1844, il avait eu le temps de lire un ouvrage paru en 1825, et même la traduction de F. de Roisin, publiée en 1842.

débattues dans les tençons, peut-être parfois des différends réels, mais alors présentés et voilés sous une forme poétique [1]. Avec plus de décision encore, M. Louis Passy, en 1858, par des arguments de sens commun, reléguait au rang des fables la prétendue institution des tribunaux amoureux, et il soutenait que, si des « cours d'amour » se sont réunies, elles n'ont pu être que des amusements de société où l'on jugeait non des affaires réelles, mais des points litigieux de casuistique galante. Toutefois ces protestations isolées sont restées presque sans écho, et, aujourd'hui encore, on lit à chaque instant de poétiques descriptions de cours d'amour françaises et surtout provençales.

Cependant, dès 1825, en Allemagne, Frédéric Diez, dans un petit livre qui était à peu près son début et qui donnait déjà sa mesure, avait réfuté en détail les allégations de Raynouard et montré qu'aucun des passages cités des troubadours ne faisait la moindre allusion à des cours d'amour comme les entendait celui-ci. Quant au livre d'André, il prouvait bien qu'à une certaine époque il avait été de mode de demander à des dames illustres des « jugements d'amour », mais ces jugements ne portaient que sur des espèces imaginaires et non sur des cas réels, et les « cours de dames » dont il y est parlé devaient être entendues non au sens de « tribunaux », mais au sens de « réunions d'apparat ou de fête » que le mot *cour* a le plus souvent au moyen âge. Jusque là tout, dans le livre de Diez, est parfaitement juste et reste inattaquable ; mais sur la date du livre d'André il s'était assez gravement trompé. Induit en erreur par des indices qu'il est maintenant inutile de signaler, il avait cru que ce livre ne devait pas être antérieur à la fin du XIV^e^ siècle, qu'il n'attestait que pour cette époque l'usage des « jugements d'amour », et que les jugements mis sous le nom des nobles dames du XII^e^ siècle ne leur étaient attribués que par une fiction sans valeur historique.

Cette opinion était devenue insoutenable depuis une citation faite dans l'article de Fauriel : André, qualifié de chapelain du

1. Trojel, p. 82. M. Trojel ne rend pas assez justice au mérite des observations de Vallet : cela tient, comme on le verra plus loin, à ce qu'elles contredisent un peu son propre système.

pape Innocent IV (1243-1254), est mentionné et son livre est cité par Jérémie de Montagnone ou de Padoue, qui vivait dans la seconde moitié du XIII^e siècle [1]. En 1862, M. Mussafia faisait connaître un manuscrit dans lequel un Italien avait traduit en français une partie du *Tractatus*, et ce manuscrit était daté de 1288. En 1869, M. Sundby réimprimait des traités d'Albertano de Brescia, écrivain du second tiers du XIII^e siècle, dans lesquels le livre d'André est cité sous le nom de *Gualterius*. Je fis valoir ces faits [2] dans un article publié en 1883, pour établir qu'André le Chapelain avait écrit au plus tard dans le premier tiers du XIII^e siècle [3]; je signalais peu après l'existence d'une traduction de son livre en vers français, faite en 1290 [4].

Peut-on dater avec plus de précision le livre d'André et obtenir sur sa personne et celle de son ami Gautier des renseignements quelque peu sûrs ? M. Trojel l'a essayé; je ne puis trouver qu'il y ait réussi, malgré des recherches intéressantes et des remarques fort bonnes. Disons d'abord que la confusion laissée par Raynouard entre la reine Aliénor et la Reine tout court ne

---

1. La date où vivait Jérémie n'est pas tout à fait assurée. Tout ce qu'on en a dit repose sur le passage de Scordeone (*De antiquitate urbis Patavii*, Basileæ, 1560, p. 235) : *Obiit Hieremias anno ab incarnatione Domini circiter M.CCC.* Tiraboschi (éd. de Milan, 1823, IV, 420) change cette notice en celle-ci, à tort plus précise : « Ei morì l'anno 1300, » et ajoute : « Ancor se vede il sepolcro in Padova nel cimiterio del magnifico tempio di S. Antonio. » Mais Scordeone ne parle que d'un sépulcre de famille des Montagnone et cite l'épitaphe « Doreli, filii quondam nobilis viri domini Hieremiæ de Montagnone ». Tiraboschi renvoie à Papadopoli, *Historia gymnasii Patavini* (Venetiæ, 1726, in-fol., t. II, p. 6), que je n'ai pu consulter, mais qui ne fait sans doute que répéter Scordeone. Vedova (*Biografia degli scrittori padovani*, Padova, 1832, t. I, p. 615) a traduit fort inexactement la note de Scordeone en disant de Jérémie : « Fiori sul terminare del 1300 », et cette erreur a été reproduite par M. l'abbé Chevalier dans son *Répertoire*. Jérémie ne cite aucun auteur postérieur à la seconde moitié du XIII^e siècle, ce qui confirme l'indication de Scordeone.

2. Comme M. Trojel le remarque avec raison (p. 99), ce n'est pas seulement dans un traité écrit en 1245 qu'Albertano cite le *Tractatus* : il lui emprunte quinze « règles d'amour » dans un ouvrage qui date de 1238.

3. [*Romania*, XII, 524-34.]

4. [*Romania*, XIII (1884), p. 403-4.]

doit sans doute pas être admise : la seconde, comme je l'ai dit dans l'article cité, est la reine de France, Aéliz de Champagne, troisième femme de Louis VII en 1160, veuve en 1180, morte en 1206. La comtesse de Flandres ne doit pas non plus être Sibylle d'Anjou ; je proposais de la reconnaître dans la fille de Sibylle, Marguerite, d'abord comtesse de Hainau, puis comtesse de Flandres de son chef en 1191 et morte en 1194; M. Trojel, avec beaucoup plus de vraisemblance, y voit la belle-sœur de Marguerite, Élisabeth ou Isabel de Vermandois, mariée à Philippe de Flandres en 1156 et morte en 1182. A mon sens, la façon dont André parle de ces illustres personnes indique qu'il ne les connaissait que de réputation, qu'il écrivait après leur mort, tandis que la collection de « leurs jugements », où il puisait, avait sans doute été faite de leur vivant ; d'autre part, il ne leur était pas de beaucoup postérieur : c'est ce qui m'a engagé à placer la rédaction de son livre, dans l'état où nous le possédons [1], aux environs de 1220. M. Trojel n'est pas de ce sentiment. Il ne voit rien qui empêche de regarder André comme contemporain de la reine Aéliz, de Marie de Champagne et des autres [2], et il croit avoir trouvé pour le livre une date précise et beaucoup plus ancienne par l'identification du personnage auquel il est adressé. Remarquant que ce personnage, présenté comme un novice qui débute dans la carrière de l'amour, est évidemment beaucoup plus jeune que l'auteur qui lui donne de sages conseils, et que cependant celui-ci le qualifie de « venerandus », il en conclut que ce ne pouvait être qu'un prince de la maison royale de France ; son opinion semble

1. Il y a encore beaucoup à faire pour la critique de ce livre. Il faudrait comparer l'édition du XVe siècle (Bibl. nat., réserve, V^2 3338) et tous les manuscrits. Il reste inexpliqué que, dans un jugement de la comtesse de Flandres et ailleurs encore (voir Trojel, p. 93, 94 et 149), on cite *Capellani doctrina* ; M. Trojel soupçonne (p. 113, n. 2) ces mots d'être une interpolation, et c'est bien possible si l'on remarque qu'ils manquent dans la version allemande de Hartlieb ; ils se trouvent toutefois dans l'édition du XVe siècle.

2. Si André avait été chapelain de la cour de France à l'époque où le place M. Trojel (qui, d'ailleurs, a vainement cherché son nom parmi ceux des clercs attachés à la chapelle royale), il aurait connu de fort près au moins Aéliz et Marie de Champagne, et il en parlerait assurément d'autre manière.

trouver un appui solide dans l'*explicit* du manuscrit de Florence (XIV^e^ siècle) : *Explicit liber a sapientissimo Andrea regis Franciæ capellano compositus ad precum instantiam Gualterii nomine regis memorati nepotis*. Il s'agit donc de trouver un neveu ou petit-neveu de roi de France appelé Gautier ; M. Trojel n'en a pas rencontré [1], mais il a découvert un Gaucher, ce qui lui paraît être absolument la même chose : c'est Gaucher III de Châtillon, petit-fils de Robert de Dreux, et petit-neveu de Louis VII. Il reconnaît en lui le jeune ami du chapelain André, et il tire de là toutes sortes de conséquences ; André, étant chapelain d'un roi qui avait Gautier pour neveu, doit avoir écrit non sous Philippe II, dont Gaucher de Châtillon n'était pas le neveu, mais sous Louis VII ; en combinant habilement les dates, on trouve que Gaucher pouvait bien avoir quinze ans en 1180, année de la mort de Louis VII : ce serait donc cette année-là précisément qu'André, pour le guider dans la « chevalerie d'amour », aurait composé son livre [2]. Tout cela est ingénieux et séduisant, mais ne convainc pas. Quoi qu'en dise M. Trojel, Gautier et Gaucher (anc. *Gauchier*), sont deux noms parfaitement distincts (l'un est en latin *Walcharius*, *Walcherus*, l'autre *Waltharius*, *Waltherus*) : on peut bien, par erreur, avoir parfois écrit et surtout lu un *t* pour un *c* et réciproquement, mais tous les seigneurs de Châtillon s'appellent *Gauchier* et non *Gautier* [3], et tous les témoignages sont unanimes à appeler *Gautier* et non *Gauchier* le personnage à qui André dédie son livre. Cette observation suffit, à mon avis, à détruire l'échafaudage élevé par M. Trojel.

---

1. Ou du moins il a rejeté Gautier de Charros, petit-fils de Pierre de Courtenai et par conséquent petit-neveu de Louis VII, parce qu'il lui a semblé trop moderne et trop obscur.

2. Cette opinion a conduit M. Trojel à nous donner toute une biographie de Gaucher de Châtillon, ainsi que divers tableaux généalogiques de la maison royale de France.

3. Les exemples mêmes de confusion entre *Gauchier* et *Gautier* qu'allègue M. Trojel (p. 106, n. 2) prouvent que cette confusion n'est qu'extérieure : Gaucher de Châtillon s'appelle dans ses chartes *Walcherus*, *Gaucherius*, *Gaucherus*, sur son sceau *Galcherus* ; si dans la charte munie de ce sceau on lit *Gualterus*, ce n'est sûrement qu'une faute de lecture.

Dès lors, il y a lieu d'attacher beaucoup plus d'importance qu'il ne le fait à un renseignement qui remonte assurément très haut. Jérémie de Padoue, avant la fin du XIII^e^ siècle, désigne André comme chapelain du pape Innocent IV, qui occupa le trône pontifical de 1243 à 1254 ; la même indication se trouve en tête de l'édition du XV^e^ siècle. M. Trojel la rejette parce que la date est trop moderne et parce que le témoignage des manuscrits prouve qu'André était chapelain du roi de France et non du pape ; mais ces raisons ne sont pas décisives. Qui empêche qu'André ait passé de la chapelle royale de France à celle du pape [1], et qu'ayant écrit son livre, bien frivole malgré certaines réserves, vers 1220, à l'âge de trente ans environ, il ait été encore vivant trente ans après ? On s'explique même, si l'on suppose qu'il avait quitté la France pour l'Italie peu de temps après l'avoir écrit, que le livre fût connu d'Albertano de Brescia dès 1238, et que le seul renseignement ancien sur l'auteur soit dû à Jérémie de Padoue. C'est donc sous Philippe II ou sous Louis VIII que le *Tractatus* a dû être rédigé, et si l'on veut trouver un neveu de roi de France appelé Gautier pour qui il ait été écrit, c'est parmi les neveux ou petits-neveux de l'un ou de l'autre de ces rois qu'il faut chercher. Mais il est fort possible à vrai dire, que le Gautier à qui le *Tractatus* est dédié ne soit qu'un personnage aussi fictif que l'Alcippe à qui Boileau adresse sa *Satire des femmes*, et que le rédacteur de la note conservée dans le manuscrit de Florence en ait fait un neveu du roi de France de sa propre autorité [2].

Quoi qu'il en soit, la seule partie qui nous intéresse actuellement dans le *Tractatus*, ce sont les fameux « jugements d'amour ». Ils se trouvent, au nombre de vingt, réunis en bloc dans un chapitre qui porte ce titre : *De judiciis amoris*, et M. Trojel en a imprimé un texte aussi correct qu'il a pu ; il y a joint la lettre citée plus haut de la comtesse Marie de Champagne. De ces vingt jugements, cinq sont attribués à Ermenjard de Narbonne, trois à la reine Aliénor, six (plus celui de la

1. On pourrait peut-être retrouver son nom dans les documents sur la cour pontificale de cette époque.

2. On peut croire que c'est un souvenir de Gauvain, « la fleur des chevaliers », neveu du roi Arthur dans les romans bretons.

lettre) à la comtesse de Champagne, deux à la Reine, deux à la comtesse de Flandres, un à une cour de dames assemblée en Gascogne. La lettre de la comtesse Marie est datée de 1174 [1], et citée expressément dans un jugement de la Reine, qu'on doit donc regarder comme un peu postérieur. C'est aux environs de cette année, entre 1170 et 1180 [2], qu'il faut placer l'époque où les jugements d'amour ont été à la mode parmi les grandes dames. M. Trojel cite, il est vrai, plusieurs passages du livre d'André d'où il résulterait que les jugements des dames étaient encore en usage de son temps ; mais je n'y vois que de simples formules, et le livre entier est tellement conventionnel, qu'il ne saurait avoir la valeur d'un témoignage historique. Il est certain qu'André ne cite pas un seul jugement comme l'ayant vu rendre et exécuter, et que, pour les arrêts des dames du XII[e] siècle, il se sert, M. Trojel le reconnaît lui-même, d'un recueil qui avait été fait avant lui [3].

Qu'étaient-ce donc, enfin, que ces « jugements d'amour », dont le livre d'André le Chapelain nous atteste l'existence à un certain moment ? Diez n'y a vu que des amusements de société, analogues aux décisions que prenaient les arbitres désignés dans les tençons ou les jeux partis ; c'est l'opinion, on l'a vu, qu'ont exprimée aussi Vallet de Viriville et M. Louis Passy ; c'est celle que j'ai soutenue moi-même et que je professe encore. M. Trojel a essayé de la combattre et de revenir au moins en partie, quoique avec plus de mesure et de discrétion, à l'opinion de Raynouard. Les vingt jugements transmis par André se

1. Le ms. latin 8758 porte bien 1176, comme je l'ai dit dans l'article cité plus haut [*Romania*, XII] ; mais tous les autres manuscrits (y compris le ms. latin 10363) et les deux éditions donnent 1174, qui est la bonne date.

2. Après 1180, on n'aurait pas désigné Aéliz, devenue veuve, comme « la Reine » tout court.

3. Une toute petite circonstance semble bien confirmer le fait que ce recueil était fort antérieur à André. Toutes les fois que la reine Aliénor est nommée, son nom est écrit, dans tous les manuscrits et dans les deux éditions, non *Alinoria*, mais *Almoria* (*Almona* est une nouvelle faute ; le traducteur allemand semble avoir lu *Almaniæ*). La faute de lecture paraît donc imputable à André, qui, pour ne pas connaître la reine Aliénor, devait écrire assez longtemps après l'époque qu'elle avait remplie de sa renommée.

divisent, dit-il, en deux classes : les uns portent, en effet, sur de pures questions de doctrine amoureuse, analogues à celles qu'on débat dans les tençons ; mais les autres se rapportent visiblement à des cas réels et attestent par conséquent l'usage d'en soumettre de tels aux dames constituées en tribunal. D'ailleurs il est dit expressément que les amants doivent avoir un confident (*secretarius*), qui, en cas de dissentiment entre eux, se chargera de porter le litige devant les dames, sans nommer, bien entendu, les parties contendantes. « De tout cela, dit avec confiance M. Trojel (p. 167), il résulte que, au moins dans le dernier tiers du XII^e^ siècle, il a été d'usage entre les amants, quand il s'élevait entre eux des difficultés, de s'adresser à certaines dames déterminées pour leur demander leur jugement dans l'affaire ; que ces dames voyaient là un honneur qu'on leur faisait ; que, lorsqu'il y avait lieu, elles convoquaient une assemblée qui examinait le cas et donnait son avis, sur quoi l'une des dames, sans doute la plus qualifiée, rendait le jugement en forme et le communiquait aux parties ou à leur représentant. » Pour apprécier la force des arguments qui amènent l'auteur à une conclusion aussi extraordinaire, il est bon d'examiner brièvement les jugements qu'il regarde comme rendus dans des cas réels. Plusieurs sont, d'après lui, douteux, et peuvent se ranger dans la première classe ; je les laisse de côté et ne retiens que les quatre qui lui paraissent s'appliquer certainement à des contestations sérieuses, sérieusement soumises au tribunaux d'amour.

Jugement XIII. L'amant d'une dame, parti pour la Terre-Sainte, n'a pas donné pendant longtemps signe de vie, et on désespère de son retour ; la dame veut prendre un nouvel amant, mais le confident du premier s'y oppose. Après une longue discussion, on s'en remet au jugement de la comtesse de Champagne, qui donne tort à la dame, attendu que l'absence de l'amant a la cause la plus louable ; si, ce qu'elle allègue pour excuse, il n'a envoyé ni lettres, ni message, c'est pour ne pas exposer le secret de sa maîtresse à être divulgué ; en quoi il n'a mérité que des éloges. — Jugement XVI. Un chevalier aime une dame qu'il ne peut voir assez souvent : il prend un confident qui a plus de facilités que lui et le charge de ses intérêts ; le confident, traîtreusement, plaide sa propre cause, et la dame ne rougit pas de céder à ses propositions. Le chevalier, indigné du

tort qu'on lui fait, dénonce les coupables à la comtesse de Champagne. Celle-ci, après avoir pris l'avis d'une assemblée de soixante dames, rend la sentence suivante : Que les deux traîtres, dignes l'un de l'autre, jouissent en paix de leur perfidie ; mais qu'ils soient tous deux exclus à tout jamais de l'amour de n'importe quelle autre personne, et qu'on ne les invite plus aux assemblées de chevaliers ou de dames, car ils ont forfait honteusement, lui, à la foi des chevaliers, elle, à l'honneur des dames. — Jugement XVIII. Un confident révèle les secrets d'amour dont il est dépositaire. Tous les « chevaliers d'amour » (*omnes in castris militantes amoris*) réclament un châtiment. Une cour de dames réunies en Gascogne décide que l'indiscret sera privé de tout espoir d'amour et méprisé dans toutes les cours de chevaliers et de dames ; la femme qui l'aimerait malgré cette décision partagerait sa punition et serait désormais l'ennemie de toute prude femme. — Jugement XIX. Un chevalier courtise une dame qui ne veut pas de lui ; il lui offre des présents ; elle les reçoit avec plaisir, mais elle n'adoucit pas pour cela sa rigueur. Le chevalier se plaint de cette conduite, et la Reine décide que la dame doit ou refuser les présents ou accorder son amour, si elle ne veut pas qu'on la range parmi les courtisanes.

Voilà les jugements que l'on ne peut s'empêcher, d'après notre auteur, de croire rendus à la requête des parties et à l'occasion de différends réels ! Est-il besoin de contester une semblable opinion ? et qui ne voit que nous avons là, comme ailleurs, de purs jeux d'esprit, des espèces aussi imaginaires que celles qui ont fait le bonheur, à différentes époques, des sophistes, des rhéteurs, des scolastiques et des casuistes ? Un jugement ne signifie rien s'il n'a pas de sanction, et, comme on l'a déjà fait remarquer, de pareils arrêts ne pouvaient en avoir, puisque le nom des parties était tenu secret. M. Trojel l'a bien compris et n'a pas repris à son compte la naïve réponse de Raynouard : « Mais quelle était l'autorité de ces tribunaux ? quels étaient leurs moyens coercitifs ? Je répondrai : l'opinion. » Il suppose que les parties s'engageaient d'avance à accepter la décision des juges, qu'elles donnaient peut-être leur « parole d'honneur » de s'y soumettre [1]. Mais comment exécuter les deux jugements où les

1. « On sait, dit l'auteur (p. 169), que la parole d'honneur avait un pouvoir

coupables sont, pour ainsi dire, excommuniés d'amour, et bannis même de toute bonne société ? Comment les exécuter en maintenant le secret qui est la première condition imposée aux parties, à leur représentant et aux juges ? Ici notre auteur se trouble, il ne sait à quel expédient recourir, et il se tire d'affaire en disant que, « si l'indignation des dames les a portées une fois ou l'autre à prononcer des jugements qu'on est obligé de regarder comme maladroits, ce n'est pas une raison pour rejeter, comme inexécutables, les jugements qu'on pouvait très aisément exécuter sans danger, du moment que les parties désiraient loyalement se mettre d'accord. » C'est ici que la première classe de jugements demande à être un instant considérée. On y trouve les plus belles décisions doctrinales du monde : par exemple, que l'amour ne peut exister entre époux ; que, de deux amants parfaitement égaux en tout, une femme doit accepter celui qui l'a priée le premier, mais que son choix est libre s'ils l'ont priée en même temps ; qu'une femme n'a pas le droit de congédier son amant parce qu'il a perdu un œil en combattant avec courage, etc. Tout cela est évidemment du même acabit et doit être apprécié de même, et si le badinage des sociétés courtoises du XII^e^ siècle nous paraît parfois un peu lourd, ce n'est pas une raison, assurément, pour manquer à notre tour de la légèreté voulue en pareille matière et pour le prendre au sérieux.

A l'appui de sa thèse, M. Trojel cherche dans d'autres textes que le livre d'André des exemples de tribunaux d'amour. Il reconnaît que les chroniques ne font aucune mention de rien qui y ressemble ; il aurait pu ajouter que les moralistes, les écrivains pieux, et ce qui est plus frappant encore, les prédicateurs, si ardents à attaquer les réunions frivoles, les tournois, les danses, les chansons profanes, sont absolument muets au

---

extraordinaire. » J'avoue ne connaître aucun exemple de ce pouvoir, ni même de promesse faite simplement sur l'honneur dans le haut moyen-âge ; le sens même que le mot *honneur* a dans cette locution est moderne et nous est venu d'Espagne au XVI^e^ siècle. Quand on voulait s'engager fortement, au moyen âge, on jurait sur des reliques, ce qui, dans l'espèce, aurait été peu admissible. Puis, à qui ce serment aurait-il été prêté, et qui en aurait contrôlé l'exécution ?

sujet d'une institution qui aurait plus que tout dû attirer leurs invectives. Il a d'ailleurs constaté lui-même avec beaucoup de bonne foi que tous les passages des poètes lyriques du Nord et du Midi allégués en faveur de l'existence de ces tribunaux ne disent nullement ce qu'on a voulu leur faire dire. Mais il croit trouver une confirmation de son opinion dans un épisode du roman de *Méraugis de Portlesguez*, où les dames de la cour d'Arthur, sous la présidence de la reine, jugent que Méraugis mérite plus que Gorvain Cadru l'amour de la belle Lidoine; dans un poème allemand de 1298 (on n'en a qu'un fragment), où l'on voit une réunion de connaisseurs en amour, chevaliers et dames, décider qu'une dame doit donner la récompense espérée à un chevalier qui l'a servie longtemps; enfin dans le poème latin bien connu du *Concile de Remiremont* (fin du XI^e^ ou commencement du XII^e^ siècle), où, après une sérieuse discussion, la *cardinalis domina* qui préside la réunion de jeunes nonnes décrète que les clercs, comme amants, sont préférables aux chevaliers. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de montrer la faiblesse de l'appui que ces rapprochements apportent à la thèse de M. Trojel : il paraît la sentir lui-même; au moins il ne soutient pas que les deux prétendants de Lidoine ont réellement plaidé leur cause devant la reine Guenièvre [1], que la décision du tribunal allemand a été sérieuse, et qu'un concile d'amour a véritablement été tenu à Remiremont. Dès lors que prouvent ces fictions, sinon le goût qu'avait l'imagination du moyen âge pour certains cadres et certaines formules, notamment pour la discussion d'une thèse en forme de débat, ce qui amenait tout naturellement à la forme d'une contestation judiciaire, avec plaidoyers, juges et arrêts ?

Ce goût de l'époque pour les « débats » est connu, et il a trouvé une expression voisine de celle qui nous occupe dans les tençons et les jeux partis. L'auteur d'une fort bonne dissertation, récemment parue, sur les tençons provençales, M. R.

1. On aurait là une cour d'amour très contraire à toutes les règles posées par le livre d'André : il s'agirait d'un amour tendant au mariage, ce qui n'occupe aucune place dans le *Tractatus*, la comtesse Marie de Champagne ayant, comme on sait, décidé que l'amour et l'état conjugal sont incompatibles.

Zenker, a montré que, dès le XI^e siècle sans doute, c'était un amusement de société très en faveur que de *partir un jeu* à quelqu'un, c'est-à-dire de lui proposer le choix entre deux réponses possibles à une question donnée : il devait soutenir par des arguments celle qu'il avait choisie, tandis que celui qui avait engagé le jeu était obligé de défendre l'autre [1]. Il est probable que la simple tençon, qui n'est qu'une dispute sans le trait spécial du *partimen*, était aussi un divertissement goûté fort anciennement, mais donné par des amuseurs de profession. La tençon, avec ou sans jeu parti, se termine d'ordinaire, comme il est naturel, par la désignation d'un arbitre, qui doit dire lequel des deux contendants a raison ; au lieu d'un arbitre, dans plusieurs cas, on en désigne deux ou trois [2]. Il est visible que c'est cet usage, à la fois mondain et poétique, qui a conduit à soumettre également à des arbitres des questions débattues sous d'autres formes que celles de la tençon avec ou sans *partimen* ; de là les compositions de Guillem de Berguedan et de Raimon Vidal citées dans le dernier chapitre de M. Trojel. Il retrouve quelque chose d'analogue au XV^e siècle dans le *Dit des trois jugements* de Christine de Pisan ; il aurait pu citer plus d'un exemple semblable au XIV^e siècle, notamment dans les œuvres de Guillaume de Machaut : le *Jugement du roi de Behaigne*, de ce poète, était resté célèbre [3], et après Christine on a encore fait plus d'une pièce du même genre, surtout à l'imitation d'Alain Chartier.

---

1. *Die provenzalische Tenzone, eine litterarhistorische Abhandlung*, von Dr. Rudolf Zenker (Leipzig, 1888), p. 91-93. L'usage attesté pour le Midi a dû aussi exister dans le Nord, comme le montre l'ancienneté du mot *jeu parti* en français : il n'est pas rare au XII^e siècle, avec le sens de « dilemme, alternative, risque », tandis que les plus anciennes pièces de vers françaises contenant des jeux partis sont du milieu du XIII^e siècle (les provençales, d'après M. Zenker, ne remontent pas au delà de 1180). On sait que le mot *jeu parti* est devenu l'anglais *jeopardy*, « risque », ce qui semble aussi renvoyer à un usage plutôt qu'à une forme poétique, d'autant plus que l'Angleterre française a très peu cultivé la poésie lyrique. Le *jeu parti* est aussi, et même peut-être originairement, un terme de droit signifiant « alternative proposée par l'une des parties à l'autre » ; voir Du Cange, *s. v. Jocus*.

2. Zenker, p. 58-66.

3. Voir *Romania*, XVI, 409 [art. de G. Paris sur *Un poème inédit de Martin Le Franc.*]

Le sujet de la plupart des tençons, des « jeux partis », comme plus tard des « jugements », était l'amour : les jeux partis, comme amusement de société, s'appelaient même souvent *jocs d'amor*, *jocs enamoratz* [1]. Il était donc tout naturel que les femmes, en la présence et pour le divertissement desquelles se faisaient ces débats galants, fussent priées de les juger, et en effet nous voyons plus d'une fois des dames désignées comme arbitres dans les tençons. Quand s'établirent sur l'amour les idées conventionnelles qui caractérisent le XII^e^ siècle, et qui paraissent s'être originairement formées dans les cours seigneuriales du midi de la France [2], quand il fut admis que l'amour était un art comme la guerre, une vertu sociale comme la chevalerie, une science comme la philosophie scolastique, qu'il avait des lois et un droit, il arriva naturellement que certaines personnes passèrent pour s'y entendre particulièrement, et que leurs décisions firent autorité, non certes parmi les amants, mais parmi ceux qui désiraient connaître à fond les règles ardues de l'amour courtois, *artem honeste amandi*, comme dit André le Chapelain. On comprend que les femmes, véritables créatrices ou au moins inspiratrices de cette science nouvelle, s'y soient vivement intéressées et aient tenu à montrer qu'elles en possédaient toutes les finesses. Les tençons dans lesquelles on nomme des arbitres disent souvent qu'on les désigne à cause de leur compétence particulière en matière d'amour, et de bonne heure des femmes furent réputées à ce titre. Un passage de Guiraut de Borneil, relevé par MM. Chabaneau et Trojel, montre que vers la fin du XII^e^ siècle la « dame de Narbonne », c'est-à-dire bien probablement la vicomtesse Ermenjard, était renommée pour décider les difficultés relatives à la théorie de l'amour. Nulle part cette théorie n'a été plus purement et plus complètement exprimée

1. Zenker, p. 12. On trouve aussi *plait d'amor* ce qui nous rapproche davantage de l'idée de jugement.

2. On trouve cependant fort anciennement l'une des principales et la plus belle de ces idées exprimée dans la France du Nord. Ainsi dans le poème, cité plus haut, du *Concile de Remiremont*, les amies des chevaliers disent entre autres choses à leur éloge : *Audaces ad prelia sunt pro nostra gratia ; Ut sibi nos habeant et ut nobis placeant, Nulla timent aspera, nec mortem nec vulnera.* Voir aussi le passage de Gaufrei de Monmouth cité dans *Romania*, XII, 521.

que dans les chansons de Bernard de Ventadour ; or Bernard, forcé de quitter son pays, « s'en alla, dit sa biographie, en Normandie, près de la duchesse qui était alors dame des Normands, et qui était jeune et gaie et de grande valeur et de grand prix et de grand pouvoir, et s'appliquait beaucoup *en honor et en pretz*. Et elle le reçut avec grand plaisir et en grand honneur, et elle fut fort contente de sa venue, et elle le fit seigneur et maître de toute sa cour. » Il faut entendre probablement qu'elle lui donna la direction des fêtes et des assemblées qui se tenaient chez elle. Cette duchesse n'est autre qu'Aliénor, reine divorcée de France, puis reine d'Angleterre, la mère de Marie de Champagne : ainsi les noms des grandes dames dont André nous rapporte les sentences se trouvent désignés d'autre part comme ceux des principales patronnes de la science amoureuse. La cour d'Aliénor fut sans doute un modèle qu'on imita avec empressement : à l'exemple d'Aliénor elle-même et d'Ermenjard de Narbonne, la reine Aéliz, la comtesse Marie, fille d'Aliénor, la comtesse Élisabeth, cousine des deux dernières, sans doute d'autres, ambitionnèrent à leur tour la gloire de docteurs et jurisconsultes d'amour. On leur soumettait des points de doctrine ou des espèces imaginées, et elles donnaient des solutions que l'on recueillait avec soin ; quelquefois, avant de rendre une sentence, elles consultaient les dames qui se trouvaient autour d'elles ; il arrivait (comme une fois en Gascogne) qu'une réunion de dames prenait en corps une décision à laquelle elle donnait même le titre solennel de « constitution ». Ainsi s'établissait, à côté des lois fondamentales que le dieu d'amour avait lui-même révélées à un chevalier breton, une jurisprudence appuyée sur l'autorité de noms illustres. Peu à peu se formait l'idée que, dans les questions difficiles de droit amoureux, il fallait recourir au jugement des « dames », et sur cette donnée on ébauchait une procédure à l'usage des amants, procédure dont la première règle était naturellement qu'ils n'exposaient leur cas que par intermédiaire et que leurs noms restaient soigneusement cachés. Que des personnes engagées réellement dans une liaison illégitime (on a déjà vu qu'il ne s'agissait pas d'autre amour) aient jamais soumis à un jugement de ce genre un différend survenu entre elles (sauf peut-être pour quelques discussions sur la théorie de l'amour, comme le

comte et la dame qui écrivent à Marie de Champagne et en reçoivent la lettre citée plus haut), c'est ce qui n'a aucune espèce de vraisemblance, pour des raisons sur lesquelles il semble vraiment inutile d'insister. Je dirai même que cette intrusion d'une autorité pour ainsi dire légale dans les rapports des amants aurait été directement contre les idées les plus essentielles de l'amour tel que le définissait le XII^e^ siècle. Si en effet cet amour ne peut exister dans le mariage, c'est, dit la comtesse de Champagne, parce que les amants s'accordent librement et volontairement tout ce qu'ils se donnent, tandis que les époux ont l'un envers l'autre des droits et des devoirs mutuels. L'amour peut bien créer aux amants des obligations, mais elles ne sauraient avoir d'autre sanction que leur propre vouloir, d'autres juges et exécuteurs qu'eux-mêmes. Une femme qu'un arrêt d'amour aurait forcée à se donner à l'amant qu'elle écartait aurait été moins libre qu'une épouse ne l'est envers son époux, et l'amant qui aurait joui par ce moyen de faveurs non volontaires aurait à coup sûr manqué à toutes les règles de l'amour « honnête ».

C'est donc bien à des jeux d'esprit, à des amusements de société, comme Diez et d'autres l'ont dit, que s'est bornée la juridiction des dames dont André le Chapelain nous a transmis les décisions. Que ces décisions, étant donné le singulier état d'esprit que nous fait connaître la littérature courtoise du XII^e^ siècle, aient pu exercer parfois une influence sur les idées, sur les sentiments, partant sur les actions de tel ou tel chevalier, de telle ou telle dame, c'est ce que je me garderais bien de contester ; mais elles en ont exercé comme la philosophie à la mode, les romans et les poésies du jour, le ton changeant des conversations mondaines, en exercent dans tous les temps. Il n'y a jamais eu de jugements d'amour au sens où l'entendait Raynouard, ni même au sens plus restreint où l'entend M. Trojel : il y a eu sans doute au XIII^e^ siècle des jugements d'amour rendus en prose par des dames, soit seules, soit en nombre, comme il y a eu des tençons d'amour, des jeux partis d'amour, des plaids d'amour et des jugements d'amour rédigés en vers. Quant aux « cours d'amour », le mot, comme on l'a vu au commencement de cet article, est inconnu au moyen âge ; la chose, si l'on entend par là des tribunaux plus ou moins

réguliers convoqués pour juger des questions d'amour, n'a pas existé davantage. Les réunions où l'on paraît s'être livré à cet amusement étaient fortuites et n'avaient pas été provoquées dans cette vue ; il n'y en a d'ailleurs que deux ou trois de mentionnées, presque exclusivement autour de la comtesse Marie de Champagne ; le nom de *cour*, *curia*, qui est donné à l'une d'elles indique simplement une assemblée tenue dans quelque château princier et n'a nullement un sens judiciaire.

La mode de ces réunions et en général de ces jugements d'amour rendus par des dames ne paraît avoir duré que fort peu de temps : il ne nous en est resté aucune mention en dehors du livre d'André le Chapelain, qui se rapporte uniquement à quelques grandes dames de la seconde moitié du XII^e^ siècle ; on peut toutefois en voir encore un souvenir dans l'épisode cité de *Méraugis de Portlesguez*. Mais le goût des débats et des jugements d'amour se maintint longtemps dans la littérature ; j'ai rappelé plus haut ceux du XIV^e^ siècle et de la première moitié du XV^e^. A la seconde moitié du XV^e^ siècle appartient une œuvre dont je dois encore dire un mot, parce qu'elle a contribué pour une part aux malentendus qui ont encombré cette question des prétendues « cours d'amour ». Il s'agit des *Arrêts d'amour* de Martial d'Auvergne. C'est, on le sait, un recueil de cinquante et un arrêts censés rendus dans la grand'salle du parlement d'amour, sur des cas qui sont exposés tout au long, en prose, et que l'auteur s'est efforcé de rendre aussi piquants que possible. Martial, procureur au parlement de Paris, s'est amusé à imiter les formalités judiciaires qu'il voyait pratiquer et pratiquait tous les jours, absolument comme d'autres avaient imité la procédure romaine dans le procès censé intenté au Christ par le diable et plaidé devant Dieu le Père. Il n'avait pas d'ailleurs, en ce qui concerne l'application de la chicane à la galanterie, le mérite de la première invention : son livre, — ce qui n'a pas, que je sache, été remarqué jusqu'ici, — a pour origine le petit poème de Blosseville, un des amis de Charles d'Orléans, intitulé le *Débat de la demoiselle et de la bourgeoise* ou mieux *L'échiquier d'amour* [1]. Le Normand Blosseville modèle le tribunal du dieu

1. A. de Montaiglon, *Poésies françaises des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, t. V, p. 5, et t. IX, p. 220.

d'amour sur l'échiquier de Rouen, le Parisien Martial sur le parlement de Paris. Martial cite d'ailleurs lui-même son prédécesseur [1] et montre ainsi qu'il l'a imité. Blosseville, à son tour, suivait un courant que j'ai indiqué ailleurs [2] et qui remonte à un poème célèbre d'Alain Chartier. Au reste, les jugements d'amour de Martial sont bien différents de ceux du XII^e^ siècle et ne s'y rattachent nullement ni comme forme ni comme fond : il ne s'agit plus des règles subtiles de l'amour courtois, mais bien des mignardises parfois fort triviales de simples amourettes parisiennes ; à la place des preux chevaliers et des nobles dames figurent des « galants » infatués d'eux-mêmes ou des écoliers endimanchés, des fillettes délurées ou de naïves bourgeoises : encore un pas, et nous arriverons, pour clore cette jurisprudence galante, au *Débat de la simple et de la rusée* et aux *Droits nouveaux* de Guillaume Coquillart, satires burlesques et triviales, causes grasses du parlement d'amour, où se donne libre carrière toute la verve effrontée de la basoche. M. Trojel a très bien apprécié le livre de Martial d'Auvergne et montré qu'il ne se rattachait aux *Judicia amoris* d'André par aucune tradition ; il a conjecturé avec beaucoup de vraisemblance que Nostradamus en avait le titre présent à la mémoire quand il prétendait que les « dames illustres presidentes qui tenoyent cour d'amour..... faisoyent arrests, qu'on nommoit *lous arrests d'amours* », ce que son neveu César amplifiait en disant : « dont furent faits les *Arrests d'amours*, livre ancien, viel et fort docte, que j'ay autrefois tenu », si bien qu'on a souvent répété, contre toute évidence, que le livre de Martial était le recueil des arrêts des cours d'amour, et qu'on a même « présumé » qu'il en avait dû puiser la matière dans les manuscrits du troubadour Guiraud de Borneil [3]. Le livre de Martial, redisons-le, porte uniquement l'empreinte du XV^e^ siècle et ne ressemble en rien aux productions du haut moyen âge.

J'ai dû combattre sur certains points les opinions émises par M. Trojel ; mais je tiens, en terminant ce compte rendu, dont

---

1. Voir l'arrêt XXIX.

2. *Romania*, XVI, 411.

3. Cette belle supposition est de Gallaup de Chasteuil : voir le livre de M. Trojel, p. 14.

l'étendue même a permis d'apprécier tout l'intérêt de son livre, à le remercier d'avoir consacré un travail si attentif et si intelligent à l'étude d'une question qui touche nos antiquités nationales, et à dire qu'il a fait preuve, malgré quelques hypothèses auxquelles il est fort excusable de s'être laissé entraîner, d'un jugement généralement très sain, d'un savoir très solide et très exact, et que son début permet de concevoir les meilleures espérances pour les ouvrages qu'il nous donnera certainement par la suite.

[*Journal des Savants*, novembre et décembre 1888, pp. 664-675 et 727-736.]

JAUFRÉ RUDEL

Jaufré Rudel est moins connu par les six poésies qu'il nous a laissées que par la touchante et romanesque histoire que raconte en tête de ces poésies son antique biographe provençal. Voici dans sa concise élégance le texte de cette histoire :

Jaufres Rudels de Blaia si fo mout gentils hom, princes de Blaia, et enamoret se de la comtessa de Tripol ses vezer, per lo gran bon qu'el n'auzi dir als pelegrins que vengron d'Antiochia, e fetz de lieis mains vers, ab bons sons, ab paubres motz. E per voluntat de lieis vezer el se crozet, e mes se en mar; e pres lo malautia en la nau, e fo condutz a Tripol en un alberc per mort. E fo fait a saber a la comtessa, et ella venc ad el al sien lieit, e pres lo entre sos braz. Et el saup qu'ella era la comtessa, si recobret lo vezer e l'auzir el flairar ; e lauzet Dieu que l'avia la vida sostenguda tro qu'el l'agues vista. Et enaissi el mori entre sos braz; et ella lo fetz a gran honor sepellir en la maison del Temple. E pois en aquel dia ella si rendet monga per la dolor que ella ac de la mort de lui [1].

L'aventure de Jaufré Rudel devait inspirer la poésie, et depuis le temps du premier romantisme jusqu'à nos jours elle n'a pas cessé de le faire. Pour ne citer que les maîtres, elle a fourni les thèmes d'interprétations diverses à Uhland, à Henri Heine, à Swinburne, et tout récemment à Giosué Carducci et à Mary Robinson. Mais est-elle elle-même dès l'origine une fiction poétique ou contient-elle au moins une part de réalité ? C'est une question qui a été souvent discutée dans ces derniers

1. Cette biographie a été souvent imprimée; voy. Chabaneau, *Les Biographies des troubadours* (Toulouse, 1885), p. 10. Je donne, avec quelques très légères variantes, le texte de MM. Paul Meyer (*Recueil de textes bas-latins, provençaux et français*, p. 99 et Stimming (*Jaufre Rudel*, p. 40), qui est le plus court et certainement le plus ancien.

temps, et à laquelle je voudrais essayer de répondre. Fixons d'abord l'époque et le milieu dans lesquels l'aventure devrait se placer.

Le biographe provençal ne nous fournit aucune date pour l'époque où florissait notre héros, mais un témoignage contemporain nous en donne une fort précise. Le troubadour Marcabrun termine ainsi une pièce composée en 1148 :

> Lo vers el so vuelh enviar
> An Jaufre Rudelh oltra mar,
> E vuelh que l'aion li Frances
> Per lor coratges alegrar [1].

Jaufré avait donc pris part à la deuxième croisade, dirigée par Louis VII et où les Français étaient de beaucoup les plus nombreux; il était déjà connu comme poète, puisque Marcabrun lui adressait spécialement son *sirventes*.

Il était, dit la biographie, « prince de Blaye ». Ce titre surprend au premier abord, et on se demande s'il n'est pas dû à l'imagination du narrateur; mais il est au contraire fort exact. Le bisaïeul de Jaufré, Guillaume Frédéland, est déjà qualifié de *princeps Blaviensis* dans une charte de 1090, et son fils Gérard [2] reçoit le même titre dans un acte de 1106 environ [3]. « Le titre de

---

1. *Cortezamen vuelh comensar* (Raynouard, *Choix*, III, 373). C'est par distraction que M. Chabaneau (*Biographies*, p. 10, n. 4) attribue cet envoi à la pièce bien connue : *A la fontana del vergier*. Le *vers* qu'il accompagne n'a en lui-même aucun rapport avec la croisade.

2. Ce nom de Gérard, qui reparaît à plusieurs reprises dans la liste des seigneurs de Blaye, suggère un rapprochement. La ville de Blaye, célèbre dans l'épopée française comme possédant le tombeau de Roland, y est également connue par le petit cycle qui comprend *Ami et Amile* et *Jourdain de Blaye* : or le fils d'Ami, seigneur de Blaye comme lui et père de Jourdain, s'appelle Gérard, et le fils de Jourdain a le même nom. Il est probable que l'auteur de *Jourdain* a pris à un des Gérard, princes de Blaye, le nom de son héros. L'hypothèse inverse n'est guère admissible, vu le peu d'antiquité du poème.

3. Ces renseignements sont empruntés à l'article *Blaye* (12 p. in-4°) inséré au tome V de l'*Histoire généalogique et héraldique des pairs de France* du chevalier de Courcelles (Paris, 1825), article que m'a signalé M. A. Longnon. Les renseignements donnés par Foncemagne et Paulmy et reproduits ou résumés

prince, » veut bien m'écrire mon savant confrère A. Longnon, « est fréquemment donné par les chartes du XII^e^ siècle, en Saintonge et dans les régions circonvoisines, aux seigneurs châtelains qu'ailleurs on nomme *dominus* en latin ou *sire* en français. De là les titres de prince de Chalais et de Marsillac, ce dernier désignant ordinairement, dans les derniers siècles de la monarchie, l'héritier présomptif du duc de la Rochefoucauld. » La ville de Blaye faisait partie des domaines des comtes d'Angoulême, et elle fut donnée en fief à des cadets de cette famille. Dès le XI^e^ siècle, nous trouvons comme seigneur de Blaye un Arnaud Rudel, fils de Geoffroy Taillefer, comte d'Angoulême. Le Guillaume Frédéland qualifié de *princeps Blaviensis* en 1106 n'aurait pas été son fils, Guillaume paraissant être mort sans postérité : c'était sans doute alors, comme lui, un cadet de la famille d'Angoulême. Sa descendance posséda le fief jusqu'au moment où il fut réuni par achat à la couronne (en 1290). Le surnom de *Rudel* (en latin au génitif *Rudelli*) fut conservé dans la famille, apparemment comme souvenir du premier possesseur du fief [1], et toujours attaché au

---

par Diez (*Leben und Werke der Troubadours*, éd. Bartsch, p. 48) et M. Stimming sont moins complets et moins exacts que ceux de cette notice. Signalons seulement en outre l'acte de 1227 concernant Jaufré Rudel II (III), signalé par M. Chabaneau (*Biogr.*, p. 47) d'après Teulet, *Layettes du Trésor des chartes*, II, 40 *b*. C'est la fille de ce même Jaufré qui, d'après l'une des recensions de la plus ancienne Biographie de Richaud de Barbézieux, fut aimée et chantée par ce troubadour (Chabaneau, *Biogr.*, p. 43 ; Suchier, *Jahrbuch für rom. Literatur*, XIV, 337) : cette recension l'appelle « filha d'en Jaufre Rudelh, prince de Blaia ».

1. Il pourra être utile de reproduire ici la table généalogique des seigneurs de Blaye telle que la donne l'article cité ci-dessus.

Guillaume Frédéland,
prince de Blaye, cité de 1080 environ à 1106.

|

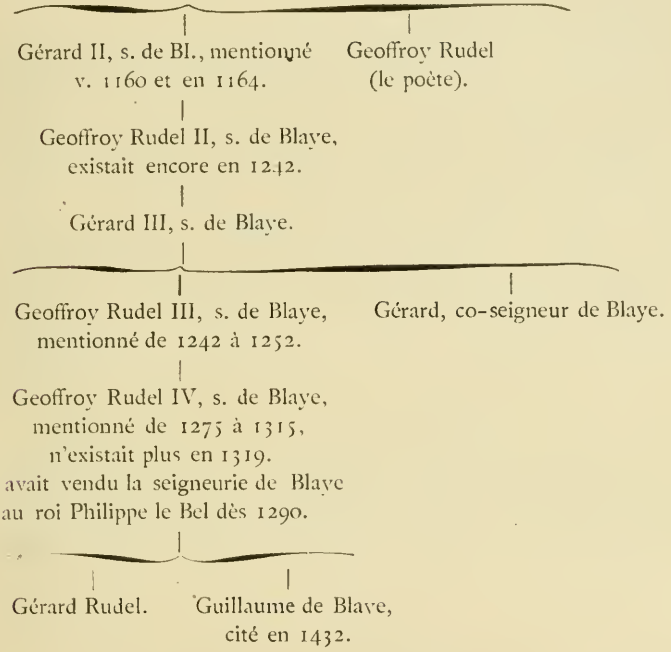
Gérard I, pr. de Blaye,
vivait encore en 1120 [et même en 1126, voy. Diez, etc.].

|

Geoffroy Rudel I, sire de Blaye.	Guillaume Frédéland.

|

nom de Jaufré ou de Jofrei[1] : on n'en compte pas moins de cinq dans la généalogie de la famille[2]. Les seigneurs de Blaye, cadets



Je ferai seulement remarquer que Jaufré Rudel, le poète, qui ne figure dans aucune charte, a été certainement prince ou vicomte de Blaye ; il doit donc être considéré comme l'aîné de Gérard II, et celui-ci, qui n'est mentionné qu'à partir de 1160, ne devint seigneur de Blaye qu'après la mort de son frère, arrivée en 1148, si l'on accepte l'hypothèse proposée plus loin. Jaufré doit donc prendre dans le tableau la place de Gérard, et recevoir le n° II dans la série des Jaufré Rudel de Blaye, le numéro de chacun des suivants étant augmenté d'une unité.

1. On trouve aussi un Gérard Rudel mais très tardivement.

2. Cela tendrait même à faire croire que Guillaume Frédéland était le fils d'Arnaud Rudel, mais je ne puis étudier la question à fond. Quant à l'origine du surnom de Rudel porté par cet Arnaud, fils d'un Jofrei, je ne la connais pas. Remarquons seulement qu'il se retrouve dans la famille de Bergerac. Un *Rudellus*, mentionné pour la première fois en 1115 et pour la dernière en 1144, a gouverné le comté de Périgord seul ou conjointement avec d'autres ; Hélie

des comtes d'Angoulême, auraient, semble-t-il, porté naturellement le titre de vicomtes, et, en effet, un poète du XIII^e^ siècle, que nous citerons plus tard, donne le titre de « vicomte » à notre Jaufré; mais le titre de princes (ainsi que celui de seigneurs) leur était attribué concurremment.

Remarquons à ce propos que Blaye est située sur la rive droite de la Gironde, dans une région dont le parler a aujourd'hui un caractère tout septentrional. Il n'en était pas ainsi au moyen âge; et le langage de Blaye, comme celui d'une partie de la Saintonge et de l'Angoumois, avait alors beaucoup des traits caractéristiques qu'on est convenu d'attribuer à la « langue d'oc [1] ». Toutefois ce n'est certainement pas le langage de sa terre que le prince de Blaye a employé dans ses poésies; ce qu'il appelle [2] la *plana lengua romana* dans laquelle il compose ses vers, c'est la langue littéraire déjà fixée par les troubadours antérieurs, notamment Guillaume IX, Eble de Ventadour et Marcabrun, c'est-à-dire essentiellement le limousin. Ses poésies ont déjà par ce fait un caractère conventionnel : il n'y faut pas chercher l'expression naïve et spontanée de sentiments vrais; d'ailleurs, la forme rythmique en est très artistique, le style en est très étudié, et les formules convenues y abondent : toutes, sauf une, commencent par cette évocation du printemps et de ses manifestations

---

Rudel (*Helias Rudelli*), qui figure en 1146 et 1154 comme associé du comte de Périgord, était probablement son fils et l'auteur des seigneurs de Bergerac : on trouve dans sa descendance des Rudel, Hélie Rudel, Geoffroy Rudel et Guillaume Rudel. Ces renseignements sont extraits de l'article *Bergerac*, par l'abbé Lespine (16 p. in-4°), inséré au t. V (1827) de l'ouvrage de Courcelles cité plus haut. « Dessalles, en son *Histoire du Périgord*, combat le sentiment de l'abbé Lespine au sujet de l'origine des Rudel de Bergerac, et prétend qu'ils devaient être issus des seigneurs de Blaye. Pour ma part, je trouve au contraire l'opinion de Lespine très fondée, et avant de la connaître j'étais arrivé aux mêmes conclusions que cet érudit. » (A. Longnon.) — Les auteurs de *l'Art de vérifier les dates* veulent que le premier *Rudellus* ait reçu ce nom « en raison de la dureté de son caractère »; c'est fort peu probable : on voit ici le nom de Rudel, qui n'est qu'un surnom dans la famille de Blaye, employé comme un véritable nom; c'est en partant de là qu'il faudrait en chercher l'étymologie.

1. Voy. sur ce point P. Meyer, *Romania*, VI, 632.

2. II, 31 (*Quan lo rius de la fontana*).

typiques qui était de style dans la poésie courtoise [1]. Ce sont des exercices de l'esprit, et non des effusions du cœur, ce qui n'empêche pas que certains passages n'aient un charme qui ne s'est pas encore évanoui [2].

Voilà ce que nous apprennent de Jaufré des témoignages certains : il était seigneur, prince ou vicomte de Blaye, il composa des vers dans la langue des troubadours, et il se croisa en 1147. A ces données, la biographie ajoute l'histoire qu'on vient de lire : étant devenu amoureux de la comtesse de Tripoli sur sa renommée, il s'embarqua pour la Syrie afin de la voir, tomba malade en mer, et n'arriva à Tripoli que pour rendre le dernier soupir entre les bras de la comtesse, qui se fit nonne le même jour.

Que cette histoire soit peu vraisemblable, c'est ce qui ne paraîtrait pas avoir besoin d'être démontré. Pourtant on l'a crue fermement pendant longtemps, et on a maintes fois soutenu que l'invraisemblance d'une action pareille à celle que la biographie

---

1. Voy. sur l'origine de ce début obligé les conjectures que j'ai émises dans le *Journal des Savants*, 1892, p. 424 [ci-dessous, p. 609.]

2. Le biographe de Jaufré dit que ses chansons avaient de bons airs (*bons sons*), mais de pauvres paroles (*paubres motz*). On trouvait à son époque le style du vieux troubadour trop simple, pas assez *ric* ou *clus* (voy. Suchier, *Jahrbuch*, XIII, 338). Mais c'est justement la grâce simple de quelques vers de Rudel qui nous fait encore trouver du plaisir à les lire Tels sont ceux-ci :

D'aquest' amor sui tant cochos
Que quand ieu vauc vas lieis corren,
Veiaire m'es qu'a rehusos
Men torn e qu'ella m'an fugen (I, 22-25).

Quan lo rius de la fontana
S'esclarzis si com far sol,
E par la flors aiglentina,
El rossinholetz el ram
Volf e refranh e aplana
Son douz chantar et afina,
Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha (II, 1-7).

Las pimpas sian als pastors
Et als enfanz burdenz petitz,
E mias sian tals amors
Don ieu sia jauzens jauzitz (III, 9-12).

attribue à Jaufré n'était pas au moyen âge telle qu'elle serait de nos jours. « Cette aventure amoureuse, dit Diez, ne se compare, dans l'histoire des troubadours, qu'à celle de Guilhem de Cabestaing et apporte une belle contribution à notre connaissance de cette époque remarquable qui est la vraie floraison du moyen âge. Un amour allumé par la simple réputation répond parfaitement à la manière de penser exaltée de l'époque, et on en a d'autres exemples chez les troubadours [1]. » « En pesant la possibilité psychologique du cas, » dit de son côté M. Stimming [2], « nous ne devons pas prendre pour base les façons de penser et de sentir de notre temps prosaïque ; il faut en juger d'après l'esprit et le goût de l'époque à laquelle il appartient. Or, il n'y a pas besoin de preuves particulières pour montrer que ce qui caractérisait cette époque, c'était en général, mais surtout dans ce qui touchait à l'amour et au service des dames, une prédilection marquée pour tout ce qui était exalté, fantastique et mystérieux, et qu'il s'est ainsi passé bien des choses qui doivent nous paraître, d'après nos idées, exagérées et déraisonnables. Mais si cela ne suffisait pas pour nous faire regarder l'aventure comme possible *a priori*, c'est-à-dire en dehors de preuves spéciales, le fait que précisément de cette époque on nous rapporte des événements qui rappellent beaucoup l'histoire de Jaufré pourrait sans doute nous y amener. » Et l'auteur cite les amours de Dante da Majano et de la Sicilienne Nina, qui s'aimèrent sans s'être jamais vus et échangèrent des lettres et des poésies [3]. M. Suchier, repoussant les

---

1. Diez pensait sans doute aux cas plus ou moins pareils qu'a notés depuis M. Crescini (voy. ci-dessous).

2. *Der Troubadour Jaufre Rudel, sein Leben und seine Werke* (Kiel, 1873), p. 16.

3. Le cas, à supposer qu'il soit authentique (ce qui est loin d'être assuré), n'est pas le même. Nina était poétesse et Dante était poète ; il s'éprend d'elle sur des vers d'elle qu'il a lus et lui envoie des siens, auxquels elle répond. Un commerce de ce genre n'a rien d'inusité dans l'histoire littéraire : on connait la célèbre mystification que le poète Desforges-Maillard, sous le nom de Mlle Malcrais de la Vigne, pratiqua au XVIIIe siècle sur ses contemporains. Tous les poètes en vogue reçoivent des lettres d'inconnues, et ces déclarations sont souvent suivies de visites ; on en a vu aboutir à des mariages. Mais lire les œuvres de quelqu'un, c'est le connaître autrement que de réputation.

objections de M. Stengel à l'authenticité de la biographie, remarque à son tour : « Un amour fantastique de ce genre était tout à fait dans l'esprit du temps. L'abîme entre la poésie amoureuse et la vie amoureuse n'était pas, surtout chez les anciens troubadours, aussi grand que l'admet Stengel... Les biographies de Peire Vidal et d'Ulrich de Lichtenstein montrent suffisamment que le fantastique en amour ne régnait pas seulement dans les chansons, qu'il était aussi largement représenté dans la vie [1]. » M. Carducci apporte à l'appui de la même thèse de fines remarques sur le caractère idéaliste de l'amour au moyen âge [2]. Enfin, tout récemment, M. Crescini, dans une excellente étude où il a heureusement rectifié quelques passages des œuvres de Jaufré, après avoir signalé l'incrédulité de M. Stengel et l'adhésion que je lui ai donnée en remarquant que le thème de l'amour conçu par ouï-dire se retrouve dans les fictions de tous les peuples [3], ajoute : « A la bonne heure; mais, surtout dans les époques héroïques et poétiques, on ne peut nettement distinguer le domaine de l'imagination de celui de l'histoire. La création romanesque découle de la vie, et, à son tour, influe sur la vie. Sommes-nous sûrs que ce thème, développé sous des formes séduisantes, n'ait pas ravi les imaginations au point de pouvoir se changer en une aventure réelle [4] ? » Et l'auteur rapproche ce qui, dans d'autres biographies de troubadours, est raconté de Rambaud d'Orange et du roi Pierre d'Aragon, épris tous deux, sur la simple réputation de ces dames, l'un de la comtesse d'Urgel, l'autre d'Alazais de Boissazon [5].

---

1. *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, XIII, 338.

2. *Jaufré Rudel, poesia antica e moderna* (Bologna, 1888), p. 37.

3. *Histoire littéraire de la France*, t. XXX, p. 152.

4. V. Crescini, *Per gli studi romanzi* (Padova, 1892), p. 14.

5. Je n'ai pas le loisir de faire ici la critique de ces deux récits; je ferai seulement remarquer qu'ils peuvent être authentiques sans appuyer beaucoup l'authenticité de l'histoire de Jaufré. Qu'un homme, qu'un poète, sur les grands éloges qu'il a entendu faire d'une femme, pense à elle, désire la connaître, exprime ce désir dans des vers, il n'y a là rien de bien surprenant, et cela s'est vu et se voit sans doute encore souvent. Mais il y a loin de cette disposition d'esprit, de cette aspiration vague à un voyage aussi aventureux que celui de Jaufré, entrepris sur de simples ouï-dire.

On le voit, toutes ces apologies reposent sur la même conviction, à savoir qu'au moyen âge il n'y avait pas entre la poésie et la vie la séparation qui s'est faite plus tard, conviction appuyée sur le fait que des aventures semblables à celle de Jaufré Rudel sont racontées de divers personnages contemporains. Malheureusement, elles ne le sont que dans des documents aussi suspects que celui qui concerne Jaufré. On s'appuie encore sur des aventures qui, sans rappeler celle-ci, sont aussi des plus extraordinaires, comme celles de Guilhem de Cabestaing et de Peire Vidal, auxquelles on pourrait joindre celle de Richaud de Barbézieux. Mais tout cela a encore la même provenance : les biographies des troubadours. Pour Guilhem de Cabestaing, personne aujourd'hui ne doute que son biographe ne lui ait attribué un vieux conte qui se retrouve sous beaucoup d'autres formes et vient sans doute de l'Inde [1]. On a récemment démontré que l'incident le plus bizarre de la biographie de Peire Vidal (et il en est sans doute ainsi de plusieurs autres) n'avait aucune réalité historique [2]. Je dirai tout à l'heure un mot des deux versions de l'aventure de Richaud de Barbézieux. Enfin l'autobiographie d'Ulrich de Lichtenstein, que M. Suchier a encore citée à l'appui de sa thèse, contient, comme on l'a fait voir aussi il y a peu de temps, infiniment plus de fiction que de vérité [3]. On est quelque peu surpris, à vrai dire, de voir alléguer par des critiques sérieux des « témoignages » de cette valeur. Quant à l'idée générale qu'au moyen âge la vie était plus gouvernée par l'imagination et moins par la raison qu'elle ne l'est communément de nos jours, elle n'est pas contestable en soi ; mais c'est précisément dans les choses de l'amour qu'elle est le moins appuyée de preuves, et en tout cas elle ne saurait suffire à nous faire admettre comme historique tout ce que « les conteurs et les fableurs », pour parler comme Wace, ont trouvé bon de nous débiter. En fait, les sources vraiment historiques ne nous montrent rien de pareil à ces aventureux épisodes,

---

1 Voy. *Romania*, t. XXI, p. 140, le compte-rendu sommaire de la plus récente publication sur ce sujet : Patzig, *Zur Geschichte der Herzmäre* (Berlin, 1891).

2. Voy. Fr. Novati, *Romania*, XXI, 78-81.

3. Voy. Reinhold Becker, *Wahrheit und Dichtung in Ulrich's von Lichtenstein Frauendienst* (Halle, 1888).

et on ne conçoit pas pourquoi des chroniqueurs qui, sur d'autres points, ne se montrent pas moins avides d'histoires merveilleuses que les poètes et romanciers contemporains, auraient gardé sur des faits aussi intéressants un silence systématique [1]. Dans le cas de Jaufré Rudel, ce silence, comme on le verra, serait particulièrement inexplicable. D'ailleurs, ce n'est pas seulement l'amour conçu par simple renommée qui est extraordinaire dans la biographie du prince de Blaye. Ce qui en fait précisément le charme poétique, cet embarquement aventureux, cette maladie en mer, cet abordage à Tripoli au moment où il va rendre le dernier soupir, cette arrivée de la comtesse pleine de surprise, de pitié et d'angoisse, cette mort du poète entre les bras de celle qu'il voit pour un seul et suprême instant, cette retraite de la comtesse dans le cloître, tout cela forme un de ces romans complets que l'imagination agence, mais que la réalité ne fournit guère tout faits. Le point d'arrivée, comme le point de départ, du récit sort visiblement du domaine de la vraisemblance.

Toutefois, « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable », et l'invraisemblance d'un récit, quand elle ne va pas jusqu'à être directement contraire à la crédibilité, n'est pas une raison suffisante pour le rejeter *a priori*. Ce qui est surtout à considérer, ce sont les autorités sur lesquelles il s'appuie. Seulement il faut noter qu'en bonne critique on doit être d'autant plus exigeant pour les preuves que le récit inspire plus de doutes : si, étant donné un récit en lui-même invraisemblable, il est en outre sensiblement postérieur aux événements qu'il raconte, si le narrateur est l'objet d'une suspicion légitime, si les circonstances du récit sont contradictoires entre elles ou en opposition avec des faits connus d'autre part, si aucun témoignage externe ne confirme le récit, si au contraire on constate un silence absolu là où on devrait trouver la mention des faits allégués, on n'hésitera pas à rejeter le récit qu'on examine dans le domaine de la fiction, et

1. C'est une question très semblable à celle de la réalité des « cours d'amour », que M. Crescini, dans le même volume où il s'occupe de Jaufré Rudel, essaie aussi de défendre, en prenant d'ailleurs également une position « juste-milieu ». Le silence complet des textes autres que les textes poétiques ou apparentés est un des arguments les plus solides contre leur existence. [Cf. ci-dessus p. 473-497.]

on aura alors à rechercher comment cette fiction a pris naissance. Pour soumettre à cette critique l'histoire de Jaufré Rudel, je vais examiner rapidement l'autorité de la biographie provençale, les circonstances du récit, les tentatives qu'on a faites pour le faire entrer dans le cadre fourni par l'histoire authentique, et enfin la confirmation de ce récit qu'on a trouvée dans ce qui nous reste des œuvres du troubadour saintongeais.

On a longtemps regardé les biographies qui, dans plusieurs manuscrits, précèdent un choix de poésies de certains troubadours, comme des documents historiques incontestables. Les historiens de la poésie provençale n'avaient guère d'autres sources, et ils y puisaient avec confiance. Diez, qui y a encore cru beaucoup plus qu'il n'aurait fallu, a eu cependant à maintes reprises l'occasion d'en constater les inexactitudes, et, dans une note additionnelle de son grand ouvrage [1], il s'est exprimé ainsi : « Combien peu elles peuvent prétendre à une valeur absolue, c'est ce qu'on a eu plus d'une fois l'occasion de montrer dans ce livre ; mais leur valeur historique générale n'est pas plus à mettre en doute que celle de tant de chroniqueurs du moyen âge qu'il faut parfois rectifier. » La comparaison n'est pas tout à fait exacte : les chroniqueurs du moyen âge sont souvent mal informés, partiaux, inexacts et crédules, mais ils n'inventent pas leurs récits de toutes pièces ou ne les construisent pas sur des données étrangères à l'histoire, au lieu que plusieurs des biographies des troubadours sont de véritables romans, édifiés par un travail de pure imagination sur des passages arbitrairement interprétés des œuvres des poètes. Diez a été trop indulgent, sans doute parce qu'inconsciemment il hésitait à couper la branche sur laquelle il était assis : si on rejette en effet les biographies, on se trouve pour beaucoup de troubadours en présence d'un véritable néant au point de vue historique. Depuis Diez, et sans doute pour les mêmes raisons, on a longtemps laissé la question dans le vague. M. Stengel, qui, attaquant la véracité d'une biographie, se trouvait placé à un point de vue différent, a été plus hardi : « Personne ne peut nier, dit-il [2], que dans ces notices, qui, pour plusieurs poètes, datent de cent ans après leur mort (car elles n'ont guère dû être rédigées

1. Éd. Bartsch, p. 495.
2. *Li romans de Durmart le Galois* (Tübingen, 1873), p. 504.

avant le milieu du XIII^e siècle), il ne se soit glissé beaucoup de traits légendaires, que souvent on ne soit porté à supposer qu'elles ont été fabriquées à l'aide d'allusions mal comprises et de façons de parler bizarres des poètes eux-mêmes. » Depuis lors cette opinion a été plus d'une fois exprimée [1], et, ce qui vaut mieux, démontrée par des exemples probants : je l'ai rappelé tout à l'heure pour Guilhem de Cabestaing et pour Peire Vidal. Je citerai particulièrement l'exemple typique de Richaud de Barbézieux, proche voisin du pays de Jaufré Rudel, et qui a eu pour dame une petite-nièce du poète [2]. Richaud, qui florissait dans le premier quart du XIII^e siècle, a composé une chanson qui a été très célèbre (*Altresi com l'olifans*), dont la première strophe dit à peu près : « Comme l'éléphant, quand il est tombé, ne peut se redresser si les autres ne le relèvent par le cri de leur voix [3], ainsi je suis, et je veux imiter cette façon, car ma faute m'est si lourde et pesante que, si la cour du Pui et la libéralité et le mérite parfait des loyaux amants ne me relèvent pas, je ne me redresserai jamais; qu'ils daignent donc demander grâce pour moi là où ma prière est inutile et où je ne trouve pas de merci. » Et plus loin il dit que, si aucune prière ne sert à rien, il vivra seul et désespéré comme un ermite. Sur ces vers on composa une *razo*, c'est-à-dire une explication du sujet de la chanson, que les jongleurs récitaient avant de la chanter : on y raconte que Richaud, ayant offensé la dame (l'offense elle-même est très romanesque [4]) et ayant été congédié

---

1. M. Novati, dans l'article cité plus haut, a fort justement comparé plusieurs récits des biographes des troubadours aux anecdotes que les scholiastes de l'antiquité nous ont racontées sur les grands poètes grecs, et qui proviennent souvent aussi d'allusions ou de plaisanteries mal comprises.

2. Voyez ci-dessus, p. 499, n. 3.

3. Richaud avait une prédilection, qu'a déjà remarquée son ancien biographe, pour ces images empruntées à l'histoire naturelle, c'est-à-dire surtout à cette histoire naturelle imaginaire que le moyen âge avait héritée de l'antiquité. Le trait du vieil éléphant qui ne peut se relever quand il est tombé et que le jeune remet sur ses pieds avec sa trompe (et non par ses cris, comme Richaud l'a imaginé pour faire cadrer l'image avec son sujet) se trouve dans un grand nombre de *Physiologues* ou *Bestiaires* (voy. Goldstaub et Wendriner, *Ein tosco-venezianischer Bestiarius*, Halle, 1892, p. 413 ss.).

4. L'histoire racontée là rappelle assez celle de Gaucelm Faidit avec Marie de Ventadour et la dame de Malamort (Chabaneau, *Biogr.*, p. 36).

par elle, « pour la tristesse qu'il en eut, s'en alla en un bois, et se fit faire une maison et s'enferma dedans, disant qu'il n'en sortirait pas jusqu'à ce qu'il trouvât merci auprès de sa dame; c'est pourquoi il dit dans une chanson :

Mielz de dompna, don soi fugitz doz ans [1].

Puis les bonnes dames et les chevaliers qui les aimaient, voyant le grand dommage de Richaud qui était ainsi perdu, vinrent là où il était reclus et le prièrent de sortir de là. Et Richaud dit qu'il n'en sortirait pas jusqu'à ce que sa dame lui eût pardonné. Et les dames et les chevaliers s'en vinrent à la dame et la prièrent de lui pardonner, et la dame leur répondit qu'elle n'en ferait rien à moins que cent dames et cent chevaliers qui s'aimassent tous par amour ne vinssent tous devant elle, mains jointes et à genoux, lui demander merci et qu'elle lui pardonnât, et alors elle lui pardonnerait s'ils faisaient cela. La nouvelle en vint à Richaud, dont il fit cette chanson qui dit :

Altresi com l'olifanz...

Et.....les dames et les chevaliers s'assemblèrent tous et allèrent crier merci à la dame pour Richaud, et la dame lui pardonna [2]. » Voilà qui est déjà assez fantastique; mais ce n'est rien à côté d'une autre rédaction de la même histoire, qui n'est conservée qu'en italien, dans une des *Cento novelle antiche*. Là l'offense de

---

1. *Mielz de dompna* était le nom sous lequel Richaud désignait sa dame, — On voit que dans cette chanson il dit qu'il l'a fuie pendant deux ans, mais il ne parle nullement d'une retraite dans un bois : c'est ainsi que les auteurs de *razos* transforment sans cesse les données fournies par les poètes.

2. Chabaneau, p. 44. Cette anecdote ne se trouve ajoutée à la biographie de Richaud que dans le seul manuscrit P (XLI-42 de la Laurentienne), d'après lequel M. A. Thomas l'a publiée le premier dans le *Giornale di filologia romanza*, III, 12-17. M. Thomas paraît croire que toutes les divergences entre la biographie et le récit du *Novellino* sont du fait du conteur italien : je crois plutôt qu'il a eu sous les yeux une *razo* différente de celle qui nous est parvenue en provençal.

Richaud [1] envers sa dame est autre ; il sort de son ermitage pour venir au Pui remporter, incognito, le prix d'un grand tournoi ; mais il est reconnu, et on lui demande de chanter ; il refuse à moins d'avoir obtenu le pardon de sa dame. On va la supplier, mais elle répond : « Dites-lui que je ne lui pardonnerai jamais s'il ne me fait pas crier merci par cent barons et cent chevaliers et cent dames et cent demoiselles, qui tous crient d'une seule voix : *Merci !* et ne sachent pas à qui la demander [2]. » Richaud profite de la Chandeleur, où on faisait grande fête au Pui, et quand tout le monde est réuni dans l'église, il chante la chanson qu'il vient de composer (*Altresi com l'olifanz*) ; alors tous les gens qui sont dans l'église se mettent à crier merci, « et la dame lui pardonna, et il rentra dans sa grâce comme il y était d'abord ».

Je me suis arrêté à cette historiette, parce qu'elle nous montre bien comment se sont formées plusieurs des biographies des troubadours : elles reposent souvent, au moins en partie, sur les *razos* des chansons, et les *razos* elles-mêmes, dues ordinairement à des jongleurs, ne sont bien fréquemment que des inventions romanesques qui n'ont pas d'autres bases que les pièces qu'elles prétendent expliquer. De là vient que les critiques s'y sont souvent trompés, et ont cru trouver la confirmation des *razos* ou des biographies dans des textes qui en étaient simplement la source, et qui d'ailleurs ne contiennent pas du tout ce que l'imagination des jongleurs en a tiré. Des observations analogues pourraient se faire et ont été faites sur bien d'autres *razos* ou biographies, même quand elles ne présentent rien de trop invrai-

---

1. Le rédacteur de la nouvelle n'avait pas trouvé dans son original provençal (ce qui est assez bizarre) le nom du héros. Il dit : « Uno di quelli cavalieri (pogniamli nome messer Alamanno). » Il a pensé sans doute à Bertrand d'Alamanon ; mais l'identité de Richaud est suffisamment établie par la citation de sa célèbre chanson.

2. Il y a là une contradiction flagrante. Il serait en effet bien plus conforme au code de l'amour courtois que ceux qui implorent la grâce de Richaud le fissent sans connaître sa dame (d'autant plus que si elle lui en veut, dans ce récit, c'est pour s'être vanté d'avoir une belle maîtresse) ; cependant on voit ici les chevaliers aller la trouver ; donc elle était connue de tout le monde. Les récits de ce genre présentent souvent de pareilles inconséquences.

semblable en soi [1]. Ce n'est pas d'ailleurs la seule cause des inexactitudes des renseignements historiques qu'elles donnent : beaucoup d'entre elles, écrites longtemps après les faits qui en sont le sujet, montrent chez leurs auteurs une complète ignorance de l'histoire ou une étrange confusion de souvenirs. C'est ainsi que Hugues de Saint-Circ, l'auteur certain des vies de troubadours qui inspirent le plus de créance, et l'auteur présumé de beaucoup d'autres, raconte que Bernard de Ventadour, banni de son pays, vint trouver la duchesse de Normandie, « qui était jeune et de grande valeur, » et resta longtemps à sa cour ; mais le roi d'Angleterre l'ayant épousée et emmenée, Bernard s'en retourna à Toulouse. Or, Aliénor ne devint duchesse de Normandie (1152), puis reine d'Angleterre (1154) que par son mariage avec Henri Plantegenêt ; jusque-là elle était reine de France, ce que Hugues paraît complètement ignorer [2]. La même erreur, exposée plus complètement encore, sur la même personne a fait conjecturer avec vraisemblance à M. Chabaneau que Hugues était aussi l'auteur de la notice sur Guillaume IX. D'après cette notice, Guillaume « eut un fils qui eut pour femme la duchesse de Normandie, dont il eut une fille qui fut femme du roi Henri d'Angleterre ». Ainsi Aliénor, avant d'épouser Henri II, aurait possédé la Normandie comme héritage de sa mère ! Et remarquez que Hugues de Saint-Circ était contemporain d'Aliénor, morte seulement en 1212, qu'il était intimement lié avec Savari de Mauléon, mêlé à toutes les affaires du temps, qu'il fit un long séjour en Poitou, dans le pays même qu'Aliénor avait successivement apporté en dot à ses deux maris, et que le mariage d'Aliénor,

1. Par exemple pour Bertrand de Born, voyez les remarques critiques de MM. Clédat, Stimming et Thomas.

2. Diez a bien remarqué qu'ici la biographie de Bernard devenait tout à fait fabuleuse. M. Suchier (*Jahrb.*, XIV, 124) traduit : « Et il alla chez la duchesse de Normandie et resta longtemps à sa cour, jusqu'à ce qu'elle devînt reine d'Angleterre. » Et il explique, comme Diez d'ailleurs, qu'il s'agit de l'avénement de Henri au trône d'Angleterre, par la mort d'Étienne, en 1154. Mais ce n'est pas du tout ce que dit Hugues de Saint-Circ, et la biographie de Guillaume IX montre bien comment on se représentait les choses. Le désir de trouver un peu de réalité dans ces documents romanesques ne doit pas nous porter à en dissimuler le vrai caractère.

aussitôt après sa répudiation par Louis VII, fut un des grands évènements du XII^e siècle : ses erreurs dépassent donc toute mesure excusable et presque croyable, surtout si on se rappelle qu'il prétend avoir recueilli son histoire de Bernard de la bouche du fils même de la comtesse de Ventadour que Bernard aimait [1]. Et voilà ce qu'est celle des biographies que Diez désigne entre toutes comme « fast urkundlich ».

Nous sommes donc avertis de ne pas nous fier à ces compositions, qui ont été faites en vue non de fournir des documents aux historiens, mais d'intéresser et de divertir les auditeurs et plus tard les lecteurs. La valeur de chacune d'elles doit en tout cas être examinée soigneusement, et il est clair que cette valeur a d'autant moins de chance d'être sérieuse que le biographe sera plus postérieur au héros. La vie de Jaufré Rudel peut bien être de Hugues de Saint-Circ; ce serait sa plus grande chance d'antiquité : elle serait alors postérieure d'environ trois quarts de siècle aux évènements qu'elle raconte [2]; c'est plus qu'il n'en faut pour qu'on ne lui attribue pas une grande autorité. Mais il faut l'étudier en elle-même et voir comment elle se concilie avec l'histoire.

La biographie nous dit que Jaufré « se croisa par volonté de voir la comtesse de Tripoli », et nous savons en effet par Marcabrun qu'il se croisa en 1147; mais nous avons la chanson qu'il composa à cette occasion, et elle prouve que ce ne fut nullement pour aller chercher une belle inconnue. Cette chanson nous offre les deux thèmes qui figurent dans beaucoup d'autres chansons de croisade, l'amour et l'enthousiasme religieux; mais tandis qu'ailleurs ils sont ou fondus ou mis en opposition, ici ils sont simplement juxtaposés de la façon la plus étrange. L'incohérence des pensées successivement exprimées dans une même pièce est un des caractères les plus communs de la lyrique provençale (qui contraste singulièrement avec l'unité excessive que donne à chaque pièce le rapport des strophes entre elles et souvent, comme

1. Cette allégation se heurte d'ailleurs à de nombreuses difficultés, dans lesquelles je n'ai point à entrer ici.

2. Hugues de Saint-Circ a composé des poésies de 1215 environ à 1240. Je croirais volontiers qu'il a écrit ses biographies à un âge avancé, quand, s'étant marié, il ne fit plus de chansons, comme nous l'apprend sa biographie, qui, à mon sentiment, peut fort bien être de lui-même.

ici, l'identité des rimes d'un bout à l'autre) ; mais elle a rarement été poussée aussi loin. Dans les six premières strophes, le poète se représente comme passionnément amoureux ; il trouve même des accents d'une sincérité rare dans la poésie courtoise [1], il s'encourage à oser avouer son « talent » à sa dame ; puis, sans aucune transition, il écrit ces deux strophes, dont le premier vers seul rappelle l'amour :

Amour, je me sépare de vous avec allégresse, parce que je vais cherchant mon mieux ; et j'ai cette bonne aventure d'en avoir le cœur joyeux grâce à mon bon garant [2], qui me veut et m'appelle et m'accepte, et qui m'a mis en bon espoir.

Et qui reste par deçà dans les plaisirs et ne suit pas Dieu à Bethléem, je ne vois pas comment il pourra être jamais preux ni atteindre son salut ; car je crois et je sais que celui que Jésus instruit peut tenir école avec sécurité.

Il résulte clairement de cette pièce que Jaufré, quand il se croisa, était amoureux non pas d'une inconnue qu'il allait chercher outre-mer, mais bien d'une personne qu'il laissait en France, et qu'il se croisa, sacrifiant cet amour, sous l'impulsion de la ferveur religieuse excitée au plus haut point, comme on sait, en 1146 et 1147, par les prédications de Bernard de Clairvaux. Aussi Diez, M. Stimming, et tout récemment M. Carducci [3] ont-ils pensé qu'il était retourné en Syrie, vingt-trois ans plus tard d'après Diez, quinze ans seulement d'après M. Stimming, cette fois pour voir la comtesse et mourir. Il faut avouer, a fait observer avec raison M. Stengel, que, si à la rigueur on conçoit qu'un jeune poète exalté fasse un pareil coup de tête, on a bien de la peine à l'imaginer d'un homme qui, en 1170, aurait eu au moins cinquante ans, en 1162 aurait passé la quarantaine. Mais en outre, la biographie, notre seule source pour l'aventure amoureuse, nous dit positivement que Jaufré « se croisa » pour voir la comtesse. Se croiser n'est pas simplement aller outre-mer : c'est

1. J'ai emprunté plus haut à cette pièce (I de Stimming) quelques vers qui peignent vivement l'impatience de l'amant qui va trouver celle qu'il aime.

2. *Schutzpatron*, traduit M. Stimming ; je crois que c'est Dieu que le poète désigne.

3. *O. c.*, p. 42.

prendre la croix donnée par un prêtre dans une cérémonie spéciale et contracter par là une série d'obligations en même temps que recevoir une série de privilèges; or, entre 1147 et 1189, il n'y eut pas de « croiserie » en France. Le biographe ne dit pas d'ailleurs que Jaufré soit allé deux fois en Syrie : il rattache expressément son départ comme croisé à son amour pour la comtesse de Tripoli : or nous voyons par la chanson citée que Jaufré, quand il se croisa, était amoureux en France, la biographie est donc en contradiction formelle avec un fait sur lequel il ne saurait y avoir de doute.

Cette contradiction n'a pas arrêté M. Suchier, qui croit à l'exactitude du récit de la biographie, et que Jaufré s'est en effet croisé en 1147 par amour pour la comtesse de Tripoli [1]. Comment il concilie cette opinion avec la chanson de croisade, il ne nous le dit pas; et les critiques qui se sont rangés à son avis [2] ne cherchent pas davantage à l'expliquer. M. Crescini a sans doute justement interprété leur pensée en disant : « Pour Suchier, la chanson aurait été composée au printemps de 1146. La nouvelle flamme pour la comtesse inconnue se serait allumée dans le cœur du poète entre ce moment et le mois d'août 1147, dans lequel, toujours d'après Suchier, il se serait mis en mer avec le comte de Toulouse et d'autres vers la Terre Sainte. Mais cette passion nouvelle ne semble pas être née ainsi à l'improviste ; on l'imagine plutôt longtemps couvée et caressée par l'imagination du poète. Puis, comment croire que, résolu à prendre congé d'Amour, oubliant toute chose terrestre pour le service de Dieu, le poète ait tout à coup entrepris son pèlerinage uniquement pour l'amour d'une femme ? C'est pourquoi, ou ce ne fut pas à l'occasion de la croisade que Jaufré s'aventura outre-mer, ou la chanson en question ne se rapporte pas à la croisade, ce qui semble plus difficile à admettre [3]. » On verra plus loin que, malgré ces sages remarques, M. Crescini ne peut se résigner à considérer comme une simple fiction l'aven-

1. *Jahrbuch*, XIII, 127.

2. P. Meyer, *Romania*, VI, 120; Chabaneau, *Biogr.*, p. 10, n. 4 (« l'opinion de M. Suchier...la seule plausible »).

3. *O. c.*, p. 2. « Comme on voit, dit ailleurs l'auteur (p. 14), on flotte dans une mer d'incertitudes. »

ture de Jaufré Rudel avec la comtesse de Tripoli. Il ne met pas d'ailleurs assez en relief l'invraisemblance du système de M. Suchier. Il est très peu probable que Jaufré ait composé son chant de croisade au printemps de 1146 ; les strophes que j'ai citées montrent clairement qu'en les composant il est tout près de son départ ; or il s'embarqua sans doute au mois d'août 1147 : c'est donc au printemps de 1147 que la chanson a dû être faite, et elle nous représente bien les sentiments dans lesquels le poète partait pour l'Orient. Il est bien clair que Jaufré ne s'est pas croisé pour voir la comtesse de Tripoli.

Si les difficultés, pour ne pas dire les impossibilités, sont grandes du côté de Jaufré Rudel quand on veut accepter le récit de son biographe, elles ne sont pas moindres du côté de sa dame. C'était, nous dit le narrateur, la comtesse de Tripoli. On reconnaissait jadis sous cette dénomination la veuve de Raimond II, ce qui placerait l'aventure après 1187 : il ne saurait en être question aujourd'hui [1]. Foncemagne et Paulmy, suivis par Diez, par M. Stimming et tout récemment par M. Carducci [2], ont cru qu'il s'agissait de Mélissent, fille de Raimond Ier et sœur de Raimond II, qui, en 1162, fut outrageusement abandonnée par l'empereur grec Manuel, auquel elle était fiancée : « Cet affront, dit Diez, put décider la comtesse, comme il arrivait souvent, à renoncer aux vanités du monde et à s'adonner aux œuvres pies, et ainsi la renommée de sa vertu, rehaussée par le tort qu'elle avait subi, put se répandre jusqu'en Europe par la bouche des pèlerins. Ceci admis, l'histoire se serait passée vers l'an 1170. » MM. Stimming et Carducci raisonnent de même; seulement ils placent l'événement en 1162, date assignée à la mort de Jaufré Rudel par Nostradamus [3]. On a déjà vu combien il est peu admissible que Rudel,

1. Voy. Diez, *Leben und Werke*, p. 49, n. 3.

2. *O. c.*, p. 42 : « Per amor di Melisenda, come porta la leggenda e le storia può ammettere. » Mais la « légende », si l'on entend par là les témoignages anciens, ne donne aucun nom.

3. Bartsch a montré (*Jahrbuch*, XIII, 20) que les additions faites par Nostradamus à l'ancienne biographie, sont, comme d'ordinaire, ou des ornements ou de pures fictions. Il change *Blaie* en *Blieux*, pour faire de Jaufré un Provençal, etc. Il termine son récit par ces mots : « Et.....rendit l'esprit entre les mains de la comtesse, qui le fist metre en riche et honorable sepulture de

après s'être croisé en 1147, soit retourné en Syrie, poussé par une vision d'amour, vingt-trois ans ou même quinze ans après. M. Suchier a remarqué en outre qu'il était dans les conventions de l'amour courtois d'aimer les femmes mariées et non les jeunes filles. Et en effet, si Jaufré était venu trouver Mélissent, ce n'aurait pu être que pour l'épouser : quoi de plus choquant, et quoi de moins conforme au ton des chansons où on veut qu'il ait exprimé son amour [1] ? Mais il y a plus : Mélissent n'était pas « comtesse de Tripoli ». On ne prodiguait pas au moyen âge les titres féodaux par politesse : Mélissent ayant un frère, Raimond II, qui possédait le comté de Tripoli, n'a jamais eu le titre de comtesse et cela suffirait à l'écarter [2].

Aussi M. Suchier a-t-il « laissé tomber » Mélissent, — qui perd ainsi son amant poétique comme son impérial fiancé, — et s'est-il « décidé pour Odierne, sa mère, femme du comte Rai-

---

porphire, et luy feist engraver quelques vers en langue arabesque, qui fut en l'an 1562 (*l.* 1162), au quel temps il florissoit. » Bartsch remarque, il est vrai : « La date ne se trouvait pas dans la source...., mais elle peut être exacte et N. peut l'avoir prise dans les sources historiques ; elle s'accorde parfaitement avec la chronologie du poète » (de même Stimming, p. 16; Carducci, p. 41). Quelles pourraient bien être les « sources historiques » que Nostradamus aurait connues sur Jaufré Rudel et que nous ne connaîtrions pas ? Il a probablement voulu mettre ici une date parce qu'il s'agissait d'une épitaphe, et il a choisi celle-là à l'aventure, sans même s'apercevoir qu'elle ne cadrait pas avec ce qu'il avait raconté (de son chef) sur les relations de Jaufré et du comte de Bretagne Geoffroi, né en 1155. Au reste, il y a une faute d'impression, et peut-être avait-il mis une autre date, 1192 par exemple.

1. D'après M. Stimming (p. 18), la mésaventure de Mélissent avait dû d'autant plus toucher Jaufré que lui-même avait été, de la part d'une dame, victime d'une semblable perfidie (une de ses chansons nous laisse entendre qu'il avait été l'objet d'une mystification assez cruelle de la part d'une dame qu'il courtisait). S'il en était ainsi, ne trouverait-on pas dans les chansons qu'on suppose inspirées par Mélissent quelques traces de pareils sentiments ?

2. Ajoutons que si Mélissent, sur qui l'attention avait été attirée par son malheur, eût été l'héroïne d'une aventure aussi romanesque et eût pris le voile ensuite, il est inadmissible qu'il ne nous en restât pas un récit. Guillaume de Tyr, qui la connaissait personnellement, qui l'appelle (XVIII, 31) *bonae indolis adolescentulam*, aurait certainement rapporté une telle histoire. Mais ne sent-on pas qu'on ne peut même l'imaginer comme insérée dans son œuvre, et que jamais un conte pareil ne figura dans une chronique sérieuse ?

mond Ier de Tripoli...Odierne était née vers 1118 et pouvait encore alors (en 1147) être assez belle pour mériter la louange d'un troubadour. » A la bonne heure; mais nous savons pertinemment qu'Odierne ne se fit nullement nonne en 1147 [1], année où le malheureux Jaufré, d'après M. Suchier, serait venu expirer entre ses bras : après avoir assez mal vécu avec son mari Raimond Ier, elle exerça, quand il eut été assassiné en 1152, la tutelle de son fils mineur, et mourut en 1161. Si c'est elle que le biographe a eu en vue, il a donc commis une grave erreur. Peu importe, dit M. Crescini : « Qui ne voit que cette donnée doit être purement imaginaire ? Si l'histoire a ses droits, la fantaisie a ses privilèges : elle supplée à son gré ce qui manque de poétique dans les cas réels. Et la retraite de la comtesse de Tripoli dans l'asile du cloître, pour y vivre en songeant à son doux poète mort entre ses bras, ne doit pas être autre chose qu'un complément romanesque donné à la belle histoire de Jaufré Rudel. » La biographie raconte essentiellement quatre faits : Jaufré Rudel s'est épris, à Blaye, de la comtesse de Tripoli sur ce qu'il en entendait dire, — il s'est croisé pour la voir, — il est mort dans ses bras en abordant à Tripoli, — elle s'est faite religieuse. De ces faits, deux seulement, le second et le dernier, se prêtent à un contrôle historique (nous verrons toutefois que le troisième n'y échappe pas tout à fait et n'y résiste pas mieux) : or, le quatrième est démontré faux; le deuxième, de l'aveu de M. Crescini, est à peu près inadmissible; mais il n'en faut pas moins croire les deux autres, parce que rien ne prouve qu'ils soient impossibles, tout invraisemblables qu'ils nous paraissent! Le biographe a ajouté à son histoire un « complément romanesque », il l'a commencée par une évidente erreur, mais ce serait pousser trop loin le scepticisme que de ne pas le croire sur parole pour le fond même de l'histoire, bien qu'il écrivît près d'un siècle après son héros et que son histoire entière ait précisément le caractère des inventions romanesques de ce temps!

1. « Si elle s'est retirée dans un cloître, dit M. Suchier, je ne le sais pas, » et de même M. Crescini (p. 17). Mais ce n'est pas assez dire, comme on le voit par les dates rappelées ci-dessus. Tout ce qu'il nous importe en effet de savoir, c'est si elle a pris le voile en 1147; or elle ne l'a pas fait, ni au moins pendant les dix années suivantes.

Une seule chose explique cette obstination, chez des critiques de la valeur de ceux que j'ai cités, à défendre une thèse aussi étrange, c'est la conviction où ils sont que les chansons même de Jaufré Rudel contiennent la preuve et l'expression de sa passion insolite.

Amors de terra lonhdana,
Per vos totz lo cors mi dol ! (II, 8-9)

telle est l'épigraphe que M. Carducci a mise en tête de la jolie plaquette où il a joint sa belle poésie sur Jaufré Rudel à une étude sur sa légende, et il y a des expressions bien plus frappantes dans une autre pièce (VI) : « Que personne ne s'émerveille de moi, dit le poète, si j'aime ce que je ne verrai jamais; car dans mon cœur il n'y a de joie d'amour que pour celle que jamais je ne vis ; jamais elle ne m'a dit vrai ni menti, et je ne sais si jamais elle le fera... » Et ailleurs (V) : « Jamais je ne jouirai d'amour, si je ne jouis de cette amour de loin; car je ne sais plus gente ni meilleure en nulle contrée ni près ni loin; son mérite est si vrai et si pur que là-bas au pays des Sarrasins je voudrais être pour elle appelé captif... Ah ! Pussé-je être là pèlerin, en sorte que mon bourdon et mon esclavine fussent regardés par ses beaux yeux ! »

Peut-on se refuser, d'sent les défenseurs de la légende, à des preuves aussi claires ? Jaufré ne dit-il pas expressément qu'il aime une dame qu'il n'a jamais vue et qu'il ne verra peut-être jamais ? qu'il est prêt pour elle à être prisonnier « là-bas dans le pays des Sarrasins » ? et qu'il espère arriver chez elle comme pèlerin ? Comme nous savons en outre qu'il se croisa réellement, peut-on demander une confirmation plus éclatante du récit de son biographe ?

Pour moi, comme pour M. Stengel, l'examen attentif des chansons de Jaufré doit amener à une conclusion toute contraire. Ces chansons sont au nombre de six [1]; de l'aveu de tous les critiques depuis Diez, trois de ces chansons se rapportent à un autre amour que celui pour lequel Jaufré Rudel, comme dit Pétrarque,

.....usò la vela e'l remo
A cercar la sua morte.....

1. Diez en comptait sept, mais la septième n'est certainement pas de Jaufré.

Ce sont les pièces I, III et IV de l'édition Stimming. Jusqu'à ces derniers temps on y joignait aussi la pièce II (*Quan lo rius de la fontana*), et comme elle tient manifestement aux deux qui restent, elle aurait dû créer un sérieux embarras aux critiques qui séparaient complètement ces deux dernières des autres. La pièce II comme la pièce VI célèbre une *amor lonhdana* (c'est dans II que se trouvent les vers cités plus haut), et il serait vraiment merveilleux que sous ce même nom le poète eût chanté deux amours absolument distincts, l'un pour une personne qui habitait loin de lui, mais qu'il connaissait et voyait, l'autre pour une dame de Syrie qu'il n'avait jamais vue. M. Crescini l'a bien compris, et il a cherché à supprimer la difficulté en admettant, d'accord avec les critiques antérieurs à Diez, que II se rapportait à la dame inconnue tout comme V et VI. Il a fait voir en effet que l'objection qui avait paru décisive à Diez ne s'appuyait que sur une fausse leçon [1], et il a proposé pour la dernière strophe une correction très admissible, grâce à laquelle elle ne signifie plus que la dame aimée par le poète habitait la France [2]. Mais, même si on accorde à M. Crescini que ces deux passages ne prouvent rien, la chanson ne laisse pas de se concilier mal avec la situation où d'après lui aurait été le poète. Est-ce d'une inconnue qu'on parle ainsi : « Puisque le moyen (d'aller la trouver) me manque tous les jours [3], je ne m'émerveille pas si je m'en consume; car jamais ne fut plus gente chrétienne, juive ou sarrasine; il est vraiment nourri de manne, celui qui gagne son amour » ? Et comment peuvent s'expliquer les vers suivants : « Mon cœur ne cesse pas

---

1. La leçon qu'il adopte avec M. Stimming n'est pas, il faut le dire, bien assurée (six manuscrits ont *vostre* et six *sieu*, et *vau* est très mal appuyé), ni bien claire : M. Stimming traduit dans le sens de Diez; la traduction de M. Crescini ne s'impose pas.

2. Encore ici la question est douteuse : sur neuf manuscrits, trois seulement ont *lui*, que M. Crescini substitue à *leis*. Mais sa leçon me paraît préférable, à cause du v. 33 : *Bom sap, car gens Peitavina*, etc., qui semble bien rattacher la seconde moitié de la strophe à la première.

3. Cette expression semble bien plutôt indiquer la difficulté de visites un peu lointaines (comme dans la pièce III) que la grande séparation qui existerait entre Blaye et Tripoli, et qu'on ne ferait disparaître que par une grande décision prise une fois.

de désirer la chose que j'aime le plus; et je crois que mon vouloir m'abuse, si la convoitise me l'enlève » ? Mais d'ailleurs la question qui se posait quand on séparait cette pièce de V-VI pour la réunir à III se pose sous une autre forme si on la rapproche de V-VI pour la séparer de III. Dans III, en effet, comme dans II et V, le poète parle d'un amour lointain :

Luenh es lo castels e la tors
Ont ella jai e sos maritz....,

et il est contraire à toute vraisemblance d'admettre que par deux fois, pour deux personnes différentes, le poète ait éprouvé et chanté un *amor de lonh*. Ce serait vraiment une prédestination, et il n'aurait pu s'empêcher lui-même de faire remarquer une telle bizarrerie [1].

Mais prenons en elles-mêmes les deux pièces qui sont considérées comme les témoignages les plus assurés de la passion romanesque de Jaufré. Remarquons d'abord qu'il ne dit nulle part, comme M. Crescini le répète après Diez, qu'il « désire aller comme pèlerin dans le pays des Sarrasins [2] ». Il s'écrie seulement :

Ai ! car me fos lai pelleris,
Si que mos futz e mos tapis
Fos pels sieus bels uolhs remiratz ! (V, 33-35).

Je crois qu'il s'agit là non pas d'un vrai pèlerinage, mais d'un déguisement en pèlerin [3] analogue à celui qu'emploie une fois Tristan pour pénétrer auprès d'Iseut; c'est ce qui résulte, semble-t-il, du mot *tapis*: Diez traduit par « Tasche, » c'est-à-dire

1. Il y a d'ailleurs entre III et II-V-VI de tels rapprochements de pensée et d'expression qu'on ne peut guère les séparer; cf. III, str. 5-6, et VI, str. 4.

2. *O. c.*, p. 3 ; et p. 16, il dit encore : « Ce qui est certain, c'est que Jaufré chanta son amour lointain, et que la dame dont il était épris demeurait en Terre Sainte, en sorte qu'il souhaite d'aller la trouver sous l'habit de pèlerin. » Rien n'indique dans ses chansons que sa dame demeurât en Terre Sainte.

3. Il s'agit sans doute d'un prétendu pèlerinage à Saint-Jacques : rien n'était plus commun que de rencontrer par les routes du sud-ouest de la France des pèlerins de Saint-Jacques.

« besace » (suivant Raynouard), M. Stimming par « Kittel [1] » (il entend sans doute l'esclavine que les pèlerins portaient volontiers), mais *tapin* n'a pas ce sens : ce mot se rattache à toute une série de mots qui signifient « cacher, déguiser », il ne peut guère avoir ici d'autre sens que celui de « déguisement ». Quant au pays des Sarrasins, Jaufré, excepté dans sa chanson de croisade, ne manifeste nulle part le désir d'y aller : il dit qu'il aime tant sa dame qu'il accepterait par amour d'elle d'être prisonnier des Sarrasins; c'est une simple manière de parler qui n'implique aucune intention d'aller dans leur pays.

Maintenant il est incontestable que dans la chanson VI Jaufré Rudel dit positivement qu'il aime une dame qu'il n'a jamais vue et (notons-le bien) qu'il ne verra jamais [2], dont il n'a pas joui et qui ne jouira pas de lui, etc., et il est possible qu'il ait en effet composé cette pièce en l'honneur d'une dame dont il avait entendu parler et qu'il pensait sans doute ainsi flatter, et, qui sait ? conquérir s'il la rencontrait. Mais quel est le ton de cette pièce ? celui d'un pur jeu d'esprit. Le poète nous en avertit dès le début, en ne parlant que des mérites techniques de son chant, auxquels il revient encore à la fin, adjurant ceux qui chanteront son *vers* de ne pas le gâter; il lui a donné en effet une forme très recherchée, en composant toutes les strophes de six vers sur les deux seules rimes *i* et *a* habilement croisées, et il a muni chaque strophe d'un « écho » qui prolonge l'*a* de la dernière rime. C'est une pièce dans le genre de plus d'une de celles que nous ont laissées les plus anciens troubadours, comparable au *Farai un vers de dreit nien* de Guillaume IX [3]. Quand il l'a terminée, le poète

---

1. Ce serait un sens dérivé de *tapits*; mais il faut ici un mot en *-is* = *ins* comme les quatorze autres mots qui riment en *-is* dans la pièce : l'accusatif est certainement *tapin*. Le mot *tapin*, comme le fait remarquer M. P. Meyer, n'est d'ailleurs connu que comme adjectif (*gent tapina*, *art tapina*, avec un sens méprisant) et dans la locution *a tapi*, anc. fr. *a tapin*, « en cachette ». Voy. Raynouard, V, 302-303.

2. Comment aurait-il écrit cela s'il avait conçu l'amour pour la dame de Tripoli quand il était déjà croisé et sur le point de s'embarquer pour la joindre ?

3. Cette imagination de Jaufré Rudel eut du succès; elle était parfaitement dans le ton général de cette poésie courtoise si artificielle et si éloignée de la réalité. Il serait facile d'en relever chez les troubadours, les trouveurs et les

l'envoie à ses amis, et semble les engager à y ajouter des variations :

E vuelh l'auja en Caerci
En Bertrams, el coms en Tolsa :
Bos es lo vers, e faran hi
Calque res dom hom chantara [1].

---

minnesinger plus d'une imitation. Je me bornerai à un exemple de chaque groupe. Guilhem de Béziers dit à sa dame :

Quar ieus am mais que nulla res que sia,
Et anc nous vi, mais auzit n'ai parlar.
(*Erransa*, Raynouard, *Choix*, III, 133.)

et on lit dans le *Minnesangs Frühling* (11, 1) :

Dô ich dich loben hôrte,
Dô hete ich dich gerne erkant;
Durch dine tugende manige
Fuor ich ie welnde, unz ich dich vant.

Gontier de Soignies a visiblement imité Jaufré dans une de ses pièces, le nº 24 de l'édition de Scheler (t. II des *Trouvères belges*), et lui a même emprunté l'expression d'*amour lointaine*. Je donne ici la strophe la plus caractéristique (II) :

Ja plaindroie mon grant enui,
Dolenz ! mais je ne sai a cui :
Onques la bele ne conui,
Ne ses privez onques ne fui;
Ce que j'en sai, c'est par autrui,
Si m'a conquis que ses hom sui.
Grant dolor et grief paine
Trait l'on d'amor lointaine !

M. Jeanroy, qui a bien voulu constituer pour moi un texte critique de cette pièce, constate qu'elle a été diversement remaniée et interpolée. Cette strophe, qui se lit dans Berne et Bibl. nat. fr. 846, est une nouvelle variation sur notre thème : *Ainz tel merveille mais n'oï, Quant de ce muir c'onques ne vi ; Et s'ele n'a de moi merci, N'ai soing d'amie ne d'ami : Tant par desir l'amor de li Que totes autres en obli. Grant dolor et grief paine Trait l'on d'amor lointaine !*

1. Sur la constitution de ce passage, qui a déjà été traité par MM. Crescini (p. 18) et P. Meyer (*Romania*, XIX, 501), voy. plus loin à l'Appendice. La leçon *sos* (au lieu de *vers*), que préfère M. Crescini, est écartée par la classification des manuscrits. Mais le sens peut néanmoins être que Jaufré invite ses amis à faire des variantes à son air. La musique de cette chanson (ainsi que de trois autres de Rudel) nous a été conservée dans le ms. fr. 22543.

Est-ce ainsi que chanterait un homme qui, épris d'une mystérieuse et irrésistible passion, s'apprêterait à franchir les terres et les mers pour aller en contempler l'objet inconnu ? Ne devrait-il pas rappeler avant tout ce qui a allumé cette passion dans son cœur, les éloges enthousiastes qui lui ont fait connaître la beauté, les mérites et les vertus de la dame ? ne devrait-il pas s'occuper surtout d'elle, et non pas uniquement de lui ? exprimer l'espoir que son chant ira jusqu'à elle et qu'elle sera touchée de cette aspiration lointaine d'un inconnu ? Rien de pareil ; il ne songe qu'à faire une chanson originale et bien venue :

No sap chantar quil so no di,
Ni vers trobar quils motz no fa,
Ni conois de rima cos va,
Si razo non enten en si ;
Mas lo mieus chans comens' aisi :
Com plus l'auziretz mais valra a a.

La pièce V paraît contenir un peu plus de réalité : le poète y parle tout le temps de son *amor de lonh*, et il semble bien qu'il ait en vue une personne précise ; mais il ne dit pas qu'il ne l'ait jamais vue, et il semble avoir des raisons de croire qu'elle ne lui rend pas les sentiments qu'il a pour elle :

Mas so qu'ieu volh m'es tant ahis !
Qu'enaissim fadet mos pairis
Qu'ieu ames e non fos amatz.

C'est donc moins l'éloignement que la froideur de la dame qui le préoccupe [1]. Cette pièce se rattache incontestablement, comme l'a montré M. Crescini, à la pièce II, et celle-ci de son côté, comme on l'a vu, est liée à la pièce III, dans laquelle

1. Je ne sais à quoi font allusion les vers 29-30 : *Ben tenc lo senhor per verai Per qu'ieu veirai l'amor de lonh*. On pourrait, dans l'hypothèse de la légende, comprendre que le poète veut parler de Dieu et dit que la croisade entreprise pour Dieu lui servira à voir sa dame lointaine. Mais dans la même strophe se trouvent les vers cités plus haut : *Ai ! car me fos lai peleris*, etc. Si le poète avait été décidé, quand il composait cette chanson, à partir pour la croisade, il ne se serait pas écrié : « Ah ! si je pouvais être là comme pèlerin ! »

la dame lointaine nous apparaît comme secrètement d'accord avec le poète, malgré son mari et les *gilos*.

Je n'ai pas mentionné jusqu'ici les deux strophes de la pièce VI qui fournissent l'appui le plus fort aux défenseurs de la légende. Les voici telles que les donne l'édition de M. Stimming :

6. Un' amor lonhdana m'auci,
el dous dezirs propdas m'esta,
e quan m'albir qu'ieu m'en an la
en forma d'un bon pellegri,
mei voler son siei anc issi
de ma mort, qu'estiers non sera a a.

7. Peyronet, passa riu d'Ili,
que mos cors a lieis passara,
e si li platz, alberguar m'a,
per quel parlamens sera fi ;
mal me faderon mei pairi,
s'amors m'auci per lieis que m'a a a.

En effet ces strophes annoncent l'intention bien décidée du poète d'aller trouver sa dame « en forme de bon pèlerin », et en outre elles contiennent un pressentiment de la mort qui résultera pour lui de ce lointain voyage ; ce pressentiment est marqué non seulement dans les vers 41-42, mais bien plus énergiquement dans les vers 35-36, qu'il faut, d'après une excellente conjecture de M. Suchier [1], restituer ainsi :

Mei voler son siei ancessi,
Que m'an mort, qu'estiers non sera.

« Mes désirs sont des assassins à ses gages, qui m'ont tué, car il n'en sera pas autrement. » On voit ici le poète se décider au grand voyage, envoyant en avant-coureur son jongleur Peyronet [2] et déjà hanté par l'idée que sa destinée veut que ce

1. *Jahrbuch*, XIV, 339.

2. Le v. 37 a été jusqu'à présent imprimé tel que je l'ai donné plus haut, et, depuis Foncemagne et Paulmy (voy. Diez, *Leben und Werke*, p. 48), on a compris : « Peyronet, passe la rivière d'Isle. » « Le troubadour, dit Diez

voyage cause sa mort. Mais, précisément à cause de cet accord étroit avec la légende, ces strophes paraissent suspectes : on ne voit pas pourquoi Jaufré, partant pour l'Orient jeune et plein de santé, aurait prévu qu'il mourrait dans le voyage ; au contraire, il est très naturel, si ces deux strophes ont été intercalées par un jongleur au courant de la légende, qu'elles prêtent au poète le pressentiment de cette mort [1]. On pourrait toutefois trouver ce raisonnement défectueux si d'autres arguments, et ceux-là, à mon sens, décisifs, ne prouvaient que les deux strophes sont apocryphes.

D'abord elles sont en contradiction flagrante avec le reste de la pièce. Jaufré dit positivement qu'il ne verra jamais celle qu'il aime (v. 8 et 25) ; comment peut-il déclarer au v. 38 qu'il va *passer* à elle ? L'incohérence serait ici par trop forte. De même, après la str. 7, la str. 8 se comprend peu : adressée,

---

envoie en pensée son jongleur au delà de la rivière d'Isle (*Ilistrom*), qui pourrait désigner le chemin de Marseille, où on s'embarquait pour la Palestine. » L'Isle est en effet un affluent de la Dordogne (rive droite), et on peut à la rigueur la passer pour aller à Marseille, quoique Jaufré se soit sans doute rendu à Aigues-Mortes par Bordeaux et Toulouse ; ce serait d'ailleurs une singulière manière d'indiquer qu'on va en Syrie que d'annoncer qu'on passera une rivière à quelques lieues de chez soi. Mais le sens de ce vers est probablement tout autre. L'Isle ne s'est jamais appelée *Ili*. Les noms anciens donnés à cette rivière sont, d'après le *Dictionnaire topographique de la Dordogne* (par M. de Gourgues), *fluvius Elle* (1090), *Ella* (1160), *aqua de la Esla* (1182), *Laela* (1247), *Ilia* (1281), *Insula* (1305), plus tard *Aelle*, *Layelle*, en vieux patois *Laillo*. En outre, d'après l'usage provençal (et français), une rivière de l'importance de l'Isle n'aurait pas été qualifiée de *riu* ; puis il faudrait au moins *passal riu*. Avec la leçon adoptée, le *Que* du v. 38 n'a pas de sens : il devient très clair en lisant *di li*, « dis-lui. » Reste *passa riu*, qui ne se comprend pas. M. A. Thomas me suggère l'idée de voir dans *Passariu*, « passe-ruisseau, » un surnom du jongleur Peyronet ; mais il semble qu'en ce cas il serait seul et n'accompagnerait pas le nom ; en outre le *passara* du v. 38 semble correspondre au *passa* du v. 37. La vraie leçon est sans doute impossible à retrouver.

1. C'est ainsi que dans la célèbre chanson du châtelain de Couci (*A vos, amant, plus qu'a nule autre gent*) une famille de mss. a remplacé le vers : *Por li m'en vois* plorant *en terre estraigne* par celui-ci : *Por li m'en vois* morir *en terre estraigne* (voy. l'éd. Fath), changement évidemment suggéré par la mort du châtelain en Orient.

sur un ton fort gai, à ses amis de Querci et de Toulouse, elle ne fait aucune allusion au départ présenté dans celle-ci comme imminent. La mention des *ancessis*, si ingénieusement restituée par M. Suchier dans la str. 6, en prouve à elle seule la supposition. Contre l'emploi métaphorique du mot *ancessi* dans ce genre de subtilités amoureuses il n'y a rien à objecter, car nous le trouvons chez d'autres troubadours [1] ; mais cet emploi ne saurait être aussi ancien : le mot *assassin* avec ses diverses variantes remonte, comme on sait, au nom des Haschischin ou Hassassis ; or les Hassassis ne font leur apparition dans le monde chrétien de Syrie qu'en 1152, précisément par le meurtre de Raimond I, le mari d'Odierne et le père de Mélissent ; le mot *Assassinus* lui-même (ou une de ses variantes) ne se trouve, que je sache, dans aucun texte antérieur à Guillaume de Tyr, qui écrivait vers 1180 [2], et il est impossible qu'un poète de l'extrême ouest de la France l'ait employé avant 1147, surtout comme l'emploie l'auteur de cette strophe, dans le sens général et dérivé de « meurtrier gagé ». Enfin, à ces preuves internes s'ajoute un argument externe des plus forts : la pièce VI est contenue dans cinq copies, qui se divisent en deux familles ; or les strophes 6 et 7 ne se trouvent que dans le ms. le moins autorisé de la seconde [3]. Elles se dénoncent d'ailleurs, quand on les examine de près, comme fabriquées par un jongleur, qui a utilisé d'une part la légende déjà formée, à laquelle

1. Raynouard cite ces deux exemples :*Mas que s'amors m'auci, Ja plus mal assassi No sai pogra enveiar* (Guiraut de Borneil) ; *Mas fag m'avetz ansessi Mon cor, que per vos m'auci* (Aimeric de Peguilhem).

2. M. R. Röhricht, qui connaît, comme on sait, mieux que personne l'histoire des croisades et de tout ce qui s'y rapporte, a bien voulu me confirmer le fait : nulle part, avant Guillaume de Tyr, on ne trouve dans un texte latin le nom des Hassassis ; et quant à l'emploi de ce mot comme nom commun, il est naturellement sensiblement plus récent.

3. Cela n'est exactement vrai que pour la strophe 7, car le ms. M présente pour les quatre derniers vers de la strophe 4 une variante qui paraît être la première forme de la strophe 7 de C ; les deux derniers vers sont : *Mei suspir son sei assasi De lamor no sai qom pera*. Ainsi la leçon *assasi* était dans la source commune de M et de C ; mais cette source commune de M C était déjà un remaniement interpolé. Je donne à la fin de cette étude un texte critique de la pièce VI telle que nous pouvons la reconstituer.

il a emprunté le voyage de Jaufré et sa mort, d'autre part les autres pièces du poète : *l'amor lonhdana* est prise aux pièces II et V, la *forma de pellegri* à V, 33 ; le vers 41, *Mal me faderon mei pairi*, est copié sur le v. V, 48, *Qu'enaissim fadet mos pairis*. Une fois cette interpolation (et une autre) retranchée, la chanson VI se présente comme suffisamment homogène : c'est le développement d'un thème singulier, déjà indiqué dans les pièces antérieures, mais ici plus accentué, développement destiné à amuser par la virtuosité de l'exécution les confrères en *gai saber* du poète.

Sur l'ensemble de ces quatre pièces [1], je m'associe donc pleinement au jugement de M. Stengel, qui n'y voit qu'un jeu de l'imagination, poussé à ses dernières limites dans la pièce VI par la verve du poète, et qui considère les passages sur l'*amor lonhdana* non comme fournissant une confirmation à la légende, mais bien comme en ayant été le point de départ. Comment s'est fait le travail dont cette légende est issue, c'est ce qu'il est assez facile de concevoir.

Je crois très probable que Jaufré Rudel mourut en Terre Sainte peu après son arrivée. Comme l'a montré M. Stimming il dut, au lieu de prendre la route de terre avec les Français, s'embarquer au port de Bouc (Aigues-Mortes) avec son cousin et suzerain le comte d'Angoulême Guillaume IV, lequel s'était joint à Alphonse Jourdain, comte de Toulouse, ami de Jaufré, comme le montre l'envoi de la pièce VI. Alphonse, qui hiverna sans doute en route, n'arriva à Acre que vers le 15 avril 1148 ; quelques jours après, s'étant avancé jusqu'à Césarée, il y mourut, empoisonné, dit-on, par la reine de Jérusalem Mélissent, à l'instigation, à ce qu'on a supposé, du comte Rai-

1. Les deux autres ne parlent pas de l'*amor de lonh*. IV est une pièce curieuse et obscure, où le poète rappelle avec amertume une mésaventure amoureuse ; I est la chanson de croisade. Je serais porté à regarder IV comme la plus ancienne des poésies de Jaufré Rudel, I comme la dernière. Entre les deux se placerait le petit cycle des pièces sur l'*amor lonhdana* (II, III, V, VI). Au reste, si on admet qu'il y a dans ces compositions un fond de réalité (ce qui paraît indéniable pour IV), rien n'empêche de croire que la dame que Jaufré aimait et quittait pour aller en Syrie (I) soit la même que l'objet de l'*amor de lonh* (cf. I, 22-28).

mond I de Tripoli, son beau-frère [1]. Jaufré avait dû, comme les comtes d'Angoulême et de Toulouse, débarquer à Acre, où arrivaient toujours les vaisseaux venant d'Occident, et il est extrêmement peu probable qu'il soit allé à Tripoli, ce qui l'aurait fort éloigné de Jérusalem. Mais on peut facilement conjecturer qu'il mourut peu après son arrivée, peut-être d'un mal qui l'avait pris en route, comme le châtelain de Couci, qui, lui, fut jeté à la mer. Les maladies tuèrent, à toutes les croisades, plus de croisés que les Sarrasins. Naturellement le vers où Marcabrun envoie une de ses chansons *An Jaufre Rudelh oltra mar* ne prouve rien contre cette hypothèse : les nouvelles mettaient du temps à venir de Syrie en France.

Les jongleurs qui chantaient les poésies de Rudel y trouvaient pour leurs *razos* une donnée des plus attrayantes dans cette idée de l'amour lointain, conçu même sans que le poète eût jamais vu celle qui en était l'objet : elle se retrouvait, on le sait, dans bien des contes et des romans, mais ici elle semblait se présenter dans la réalité. D'autre part, ils savaient que Jaufré Rudel s'était croisé et qu'il était mort de maladie en Syrie ; il était tout indiqué de supposer qu'il était allé dans ce lointain pays pour y voir sa dame, dont les pèlerins revenus d'Orient lui avaient fait connaître le mérite ; un homme doué d'une vive imagination créa cette belle scène où le poète meurt entre les bras de celle qu'il a cherchée à travers les mers et qu'il ne fait qu'entrevoir, et qui n'a plus évidemment qu'à enfermer dans un cloître le souvenir impérissable de ce moment unique d'amour et de deuil. La dame ne pouvait être qu'une dame de haut rang, car Jaufré était « prince », et la renommée n'aurait pas porté jusqu'à Blaye l'éloge d'une femme de condition ordinaire. Il n'y avait à choisir qu'entre une princesse d'Antioche et une comtesse de Tripoli : c'est cette dernière qui fournit son

1. Voyez Kugler, *Geschichte der Kreuzzüge*, p. 149 ; *Studien zur Geschichte des zweiten Kreuzzuges* (Stuttgart, 1866) ; *Analecten zur Geschichte des zweiten Kreuzzuges* (Tübingen, 1878). — Raimond de Tripoli était le petit-neveu d'Alphonse, et il pouvait craindre que le comte de Toulouse ne revendiquât le comté de Tripoli. Mélissent de Jérusalem, veuve du roi Fouque et fille du roi Baudoin II, était la sœur d'Odierne, femme de Raimond, celle dont M. Suchier a fait l'objet de la passion de Jaufré.

nom, sans que nous puissions naturellement savoir pourquoi elle eut la préférence. Et ainsi se construisit le roman de Jaufré Rudel, qui a tout entier ses origines dans les chansons du troubadour et dans sa mort en Orient.

C'est bien chez les jongleurs que le roman s'est constitué, et le rédacteur de la biographie, Hugues de Saint-Circ ou un autre, n'en est sans doute pas l'inventeur. Dans une tençon entre Izarn et Rofian, qui doit être d'environ 1240, après avoir cité divers héros de romans, comme André de France, l'un des interlocuteurs dit : « Le vicomte Jaufré Rudel, quand, pour visiter sa dame, il traversa la mer, mourut volontairement pour elle [1]. » Moins important est le passage d'une autre tençon, entre Peyronet et Guiraut, qui, si ce dernier est bien Guiraut de Salignac, est beaucoup plus ancienne : « L'amour des yeux ne vaut rien si le cœur ne le sent pas, et sans les yeux le cœur peut librement aimer celle qu'il n'a jamais vue en face, comme Jaufré Rudel fit de son amie [2]. » Ce passage peut en effet s'appuyer uniquement sur la fameuse chanson (VI) de Rudel ; il prouve en tout cas qu'on la prenait déjà au sérieux. Mais l'autre nous montre

---

1. Mahn, *Gedichte der Troubadours*, n° 924. Rofian dit à Izarn, qui n'a pas envie de mourir pour sa dame :

> Non semblas ges lo vescomte valen,
> Jaufre Rodell, qe moric al passage.

A quoi Izarn répond :

> ..... Sil vescoms amoros,
> Jaufres, saupes penre mort ni turmen,
> Non es nuills jois per qel fes cell viage.

Mais Rofian réplique :

> E qar moric en Jaufres voluntos
> Per sa donna, el n'a bon laus de nos.

C'est peut-être dans ce passage que Pétrarque a trouvé ce qu'il savait de *Gianfré* Rudel, car les vers, cités plus haut, où il dit que Rudel « employa la voile et les rames à chercher sa mort », ne répondent pas trop bien aux données de la biographie et s'expliquent au contraire naturellement si Pétrarque n'a eu sous les yeux que les paroles que je viens de citer, qu'il aura interprétées un peu à côté.

2. Meyer, *Recueil de textes Prov.*, n° 21.

la légende du prince de Blaye répandue dans le monde des jongleurs, et par conséquent dans le public lettré, à peu près au même moment où se rédigeaient les biographies ; il n'est pas probable qu'Izarn ait puisé à cette source, qui n'était peut-être pas encore ouverte, sa connaissance du voyage aventureux et de la mort de Jaufré Rudel ; c'était une histoire qui circulait et qui accompagnait volontiers le chant des vers de Jaufré ; Hugues de Saint-Circ ou l'auteur, quel qu'il soit, de la biographie de Jaufré, l'a recueillie là comme Izarn. Et sans doute à la même époque se produisaient dans la pièce VI les deux interpolations successives qui ont leur source dans cette histoire.

On trouvera peut-être que j'ai consacré trop de temps et d'espace à l'étude d'un problème qui n'a pas une grande importance et dont la solution, telle que je la conçois, aurait pu être indiquée en quelques lignes et, en somme, l'avait été suffisamment par M. Stengel. Mais c'est qu'à côté du point spécial de la crédibilité du récit en litige, il y avait là des questions de méthode et des questions de fait, littéraires et historiques, qui m'ont semblé mériter qu'on s'y arrêtât quelque peu. Qu'on me permette de présenter ici en résumé les conclusions générales qui me paraissent se dégager de cette étude.

Questions de méthode. D'abord, ce doit être une règle de critique que, quand un récit est en lui-même invraisemblable, il a besoin de plus de garanties qu'un autre, de preuves plus contemporaines et plus concordantes, pour se faire accepter comme vrai. Puis c'est un procédé dangereux, qui n'a presque jamais donné de bons résultats, que celui qui consiste à conserver d'un récit, dont rien d'ailleurs n'atteste l'authenticité et où il y a des erreurs manifestes, ce qui n'est pas absolument démontré faux ; cela rappelle les errements de l'ancien rationalisme, qui, prenant un récit miraculeux, en retranchait le merveilleux ou l'expliquait par une simple exagération, pour garder un prétendu noyau historique, tandis que le plus souvent le récit n'était né qu'en vue de ce merveilleux et n'avait aucune existence en dehors [1] : ici ce sont les éléments directement contraires

1. J'ai essayé de montrer, sur un autre domaine, l'inanité de tentatives de ce genre appliquées à l'hagiographie dans mon introduction à la *Vie de saint Gilles* (Paris, 1881, *Soc. des anc. textes*).

à des données positives (croisade de Jaufré par amour, prise de voile de la comtesse de Tripoli) qu'on élimine, sans considérer que tout se tient dans le conte, et qu'on n'a pas le droit d'ajouter foi à ce qu'on ne peut vérifier (et qui est d'ailleurs invraisemblable) dans une narration où tout ce qu'on peut vérifier est faux. Il faut appliquer avec une rigueur complète les procédés de la critique historique, et n'accepter un récit que quand il se présente dans des conditions vraiment satisfaisantes de probabilité interne (vraisemblance) et externe (témoignages, conformité aux données historiques connues d'ailleurs).

Questions de fait. Il faut retenir que dans les documents qui appartiennent vraiment à l'histoire on ne saurait trouver un seul exemple, quoiqu'on ait souvent répété le contraire, de la mise en pratique des rêves et des théories de l'amour courtois. A coup sûr le cas de Jaufré Rudel serait un des moins inadmissibles : l'histoire est invraisemblable et les incidents en sont trop bien agencés, mais elle n'est ni impossible ni extravagante. Elle est toutefois assez aventureuse pour avoir besoin de preuves exceptionnellement fortes, et ces preuves lui font défaut ou plutôt se tournent contre elle, et surtout elle a précisément le caractère des autres petits romans qui se sont formés autour de plusieurs poètes du moyen âge [1], et dont les biographies des troubadours ont conservé un certain nombre. Ces biographies, c'est le dernier point, ne doivent être utilisées qu'avec une extrême réserve, surtout celles des plus anciens troubadours. Elles reposent ordinairement sur une tradition très suspecte, formée dans un milieu de jongleurs et d'amateurs de poésie, et nous ne pouvons guère les considérer que comme nous faisant connaître la façon dont, à l'époque des épigones, on se représentait l'histoire et le caractère des principaux héros de l'âge d'or de la poésie provençale. Les confirmations qu'on a cru souvent trouver de leurs récits dans les vers des troubadours eux-mêmes ne sont qu'illusoires : ce sont ces vers mêmes, plus ou moins bien compris, qui ont fait naître les récits ; on l'a vu clairement

1. En Provence, Jaufré Rudel, Guilhem de Cabestaing, Richaud de Barbézieux, Peire Vidal ; en France, Blondel, le châtelain de Couci ; en Allemagne, le Brennberger, le Tannhæuser, etc.

dans le cas de Richaud de Barbézieux, et on le voit aussi dans celui de Jaufré Rudel : sa fantaisie de chanter une « amour lointaine » et de se prétendre épris de ce qu'il n'a jamais vu, jointe au fait qu'il s'était croisé et que sans doute il était mort de maladie en Orient, a suffi pour donner naissance à la fiction que nous a conservée la biographie.

Ce n'est bien en effet qu'une fiction que cette histoire, mais c'est une belle et significative fiction, et le jongleur inconnu qui l'a trouvée a fait œuvre de poète plus sans doute que dans les strophes qu'il construisait laborieusement suivant les règles compliquées de l'art de *dictar*. Il a le rare honneur d'avoir vraiment créé un mythe, et un mythe assez profond pour qu'il ait tenté et doive encore peut-être tenter plus d'un vrai poète. C'est un des symboles les plus touchants et les plus doux de l'éternelle aspiration de l'homme vers l'idéal : il s'en éprend sur ce qu'il en imagine, il risque tout pour l'atteindre, mais ses forces s'épuisent à mesure qu'il se rapproche du but, et au moment où il va le toucher il tombe frappé par la mort. Heureux encore celui qui, comme Jaufré Rudel, voit un instant, fût-ce l'instant suprême, son rêve réalisé se pencher vers lui, et qui meurt en emportant sur ses lèvres le baiser pour lequel il a donné sa vie !

APPENDICE.

LA CHANSON VI DE JAUFRÉ RUDEL.

M. Stimming a présenté les rapports des manuscrits qui nous ont conservé cette pièce avec tant d'inexactitude qu'il est bien difficile de s'y reconnaître. Il en nomme neuf, C E M R b e é g α ; mais il faut tout d'abord retrancher b, citation de deux vers (et non trois : II, 3-4), g et é, qui ne sont que des copies de M ; α n'est que la deuxième strophe, citée par Matfré Ermengaud, mais cette citation n'est pas sans intérêt. Restent donc C (Bibl. nat., fr. 846), E (Bibl. nat., fr. 1749) , M (Bibl. nat., fr. 12474), R (Bibl. nat., fr. 22543) et e (Barberini, XLV-59, imprimé par E. Stengel, *Durmart le Gälois*, p. 506) ; e est une

copie d'un manuscrit perdu, presque absolument identique à E (elle a cependant quelques variantes qui ne sont pas sans intérêt). D'après M. Stimming (je supprime la mention superflue de b g é et provisoirement celle d'α), on peut distinguer deux groupes, qui se séparent nettement l'un de l'autre ; à l'un appartiennent E R e, à l'autre C M. Cette assertion est surprenante, R étant d'accord avec CM contre E e pour les vers II, 2, 5-6 ; IV, 2 ; VI, 5, et manquant également de la str. V. Et malgré cette classification, M. Stimming admet l'authencité de la str. V, qui n'est que dans E e (α), et des str. VI-VII, qui ne sont que dans C : d'après son système, il est évident que toutes trois devaient être exclues.

En fait, nous avons affaire à trois traditions différentes, Ee, R,MC (cette dernière caractérisée notamment par les variantes VI,1, 4, 6), dont les deux dernières, sont plus voisines entre elles que de la première. La question est de savoir si R est indépendant de M C ou forme avec eux une famille en face de E e. Dans le premier cas, la bonne leçon résultera nécessairement de Ee + R contre MC, de R + MC contre Ee, ou de Ee + MC contre R ; dans le second cas, nous nous trouverons en présence de deux familles entre lesquelles il faudra se décider par d'autres motifs que ceux que fournit la classification. Dans l'une et l'autre hypothèse, VI-VII, qui ne sont que dans C, doivent être regardées comme interpolées ; on a vu qu'il en était de même dans l'hypothèse de M. Stimming.

Pour résoudre la question, c'est la comparaison des strophes II et V qui est décisive. RCM s'accordent contre Ee pour omettre la str. V et pour remplacer les vers II, 5-6 de E e par les vers 5-6 de cette strophe omise. Si c'est la forme originale, V de Ee est apocryphe, et nous n'avons pas de raison de réunir R avec MC en une famille ; si la forme de Ee est originale, RMC remontent à un manuscrit qui avait commis la faute. Or lequel est le plus probable ? Si nous supposons que l'auteur de Ee a eu sous les yeux le texte de RMC, il a fait un travail incompréhensible ; il s'est amusé à substituer à II, 5-6 deux vers de sa façon, puis il a composé les vers 1-4 d'une strophe, qu'il a intercalée après IV, pour y mettre comme v.5-6 les v. 5-6 qu'il avait retirés de II ! Il aurait été bien plus naturel de laisser II telle quelle et de mettre de suite dans V les six

vers de sa composition. Au contraire, si un copiste, celui de l'auteur supposé de RMC, avait, par une méprise facile à imaginer, substitué les v. V, 5-6 aux v. II, 5-6, on comprend très bien qu'il ait ensuite supprimé la str. V, à la fin de laquelle il retrouvait ces deux vers ; on comprend mieux encore qu'il l'ait laissée subsister, et qu'un copiste subséquent, remarquant le double emploi, l'ait supprimée. Ainsi il est extrêmement vraisemblable que RMC remontent à une même source, que la str. V est authentique, et que la forme originale de la str. II est celle de Ee ; j'ajouterai que *z*, extrait donné par Matfré Ermengaud qui ne contient que cette strophe, la donne également sous la forme d'Ee, et enfin que cette forme paraît présenter un meilleur enchaînement d'idées que celle de RMC.

Une fois cette vraisemblance établie, d'autres indices la confirment. Dans aucun des cas où RMC sont d'accord contre Ee (voy. ci-dessus), ils ne présentent une leçon meilleure, tandis que R + Ee contre MC a des leçons évidemment supérieures (II, 3 ; VI, 1). Nous regarderons donc la question comme résolue, et nous appellerons *z* l'auteur commun de RMC. A cet auteur appartiennent le remplacement de II, 5-6 par V, 5-6, et par suite l'omission de V, et les variantes des v. II, 2 ; IV, 2 ; VI, 5.

Les mss. M et C sont à la fois plus étroitement apparentés entre eux qu'ils ne le sont à R et beaucoup plus divergents, par suite de fantaisies des copistes. Leur auteur, que j'appellerai *y*, est responsable des variantes I, 5 ; II, 3, 4 ;IV, 3-6 (voy. plus loin) ; VI, 1, 6 (l'accord de R avec Ee prouve qu'il faut *En Bertrans* et non *Lo vescoms*),

Chacun des deux mss. dérivés de *y*, représente en outre une tradition particulière. M (qui a le mérite d'avoir seul gardé l'*écho* du dernier vers de chaque strophe) paraît être resté beaucoup plus fidèle à l'original ; aussi aux v. II, 3, 4 ; IV, 3-6 ;VI, 4, on peut croire qu'il a conservé la leçon d'*y* (ce serait donc *y* qui aurait introduit le mot *assassi*, ce qui lui assignerait une date peu reculée). Mais M abrège ; il omet la str. III (en sorte qu'on ne peut savoir si la leçon de C lui est propre ou remonte à *y*) et l'envoi. Cette dernière omission s'était produite dans une copie antérieure à M et a eu une conséquence notable sur

le v. VI, 6. Un copiste encore antérieur à M, trouvant la fin du poème ainsi conçue (leçon d'*y*) :

Car si l'auzon en Caerci
Lo vescoms nil coms en Tolsa,

a vu que la phrase n'était pas terminée, et il l'a refaite ainsi :

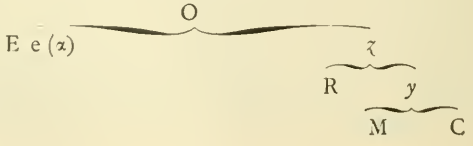
Le vescoms de Tolsa l'entendra,

ce que le scribe de M a commencé à copier ; mais s'apercevant que le vers avait ainsi une syllabe de trop, il a exponctué *vescoms d* qu'il avait écrit, et a mis à la place *coms de.*

Le coms de Tolsa l'entendra

Dans le ms. C, le dernier rameau de l'arbre que nous avons essayé de reconstruire, on a l'intervention d'un véritable remanieur. Pour III, 4-6, comme on l'a vu, la leçon de C était peut-être déjà dans *y ;* mais c'est bien à C qu'appartient la variante IV, 3-6 ; il a gardé de la leçon d'*y* (= M) la rime *cami*, et il a repris le v. 5 avec la rime *assassi* (ou *ancessi*) pour le transporter dans l'une des deux strophes qu'il ajoutait (v. 5 de la première). Ces deux strophes (VI et VII de l'éd. Stimming) ont été données plus haut, et on a vu avec quels éléments le jongleur à qui on les doit les avait composées.

Les mss. du groupe ζ portant tous des marques plus ou moins grandes de l'intervention des copistes ou des remanieurs, tandis que les mss. Ee n'offrent rien de pareil, c'est le texte d'Ee que je donne, et qui paraît s'éloigner fort peu de l'original ; l'utilité de e est surtout de compléter le ms. E, dans lequel plusieurs passages de notre chanson sont devenus illisibles. Les manuscrits utilisables pour l'établissement du texte de cette chanson présentent donc les rapports suivants :



I. No sap chantar quil so no di,
Ni vers trobar quils motz no fa,
Ni conois de rima cos va 3 (3)
Si razo non enten en si ;
Mas lo mieus chans comens' aisi,
Com plus l'auziretz mais valra a a. 6 (6)

II. Nulhs hom nos meravilh de mi
S'ieu am so que ja nom veira,
Qu'el cor joi d'autr' amor non a 3 (9)
Mas d'aissella que anc non vi ;
Ni per nulh joi aitan no ri,
E no sai quals bes m'en venra a a. 6 (12)

III. Colps de joi me fer, que m'auci,
E ponha d'amor, quem sostra
La carn, don lo cors magrira , 3 (15)
Et anc mais tan greu nom feri,
Ni per nulh colp tan non langui,
Quar no cove ni no s'esca a a. 6 (18)

IV. Anc tan suau no m'adurmi
Mos esperitz tost non fos la,
Ni tan d'ira non ac de sa 3 (21)
Mos cors ades no fos aqui ;
Mais quant mi reissit lo mati,
Totz mos bos sabers mi desva a a. 6 (24)

V. Ben sai qu'anc de leis nom jauzi,
Ni ja de mei nos jauzira,
Ni per son amic nom tenra 3 (27)
Ni coven nom fara de si ;
Anc nom dis ver ni nom menti,
E no sai si ja so fara a a. 6 (30)

VI. Bos es lo vers, qu'anc noi falhi,
E tot so quei es ben esta ;
E sel que de mi l'apenra 3 (33)
Gart nol franha ni nol pessi;
E vuelh l'auja en Caerci
En Bertrams, el coms en Tolsa a a. 6 (36)

VII. Bos es lo vers, e faran hi
Qualque res don hom chantara a a. 2 (38)

1 I, *qui* E *y* — 2 *Nil* M R, *qui* E *y* — 3 *Ni no sap* R, *Ni sap de rima con si va* M — 5 *Pero mos chans y.*

II, 2 *que no veirai ja z* — 3 *Car dautra mon cors joy non a* R *Qar (Ni* C) *nulha res ta mal nom fa y* — 4 *Que so qez anc dels (Que so quanc de mos C) huelhs no vi y* — 5-6 = V, 5-6 *z.*

III manque M— 2 *Ab* C — 3 *lo cor don la crans* C — 4-6 *Sem breu merce nol pren de mi Et anc hom tan gen no mori Ab tan dous mal ni non sescha* C.

IV, 2 *Qe mos esperitz no z* — 3-6 *On li bella si dorme ja Mei dezir fan la lur cami Mei suspir son sei assasi De lamor no sai qom pera* M *A la belha que mon cor a Ou mey voler fan dreg cami E pot ben dir sa man mauci Que mais tan fizel non aura* C.

V manque *z*, sauf 5-6, transportés str. II (5 *Anc* C) — 1 *anc* E.

VI, 1 *sieu y* — 4 *Gart se z noi falha nil pessi* R *non mueua ni camgi* M *que res non mi cambi* C — 5 *Car si lauzon z lemozi* R — 6 *Le (vescons d) coms de tolsa l'entendra* M *Lo vescoms nil coms en tolsa* C.

VII manque M — 1 *lo sos* C — 2 *Qalsqe motz* R *Quasqus don mos chans gensara* C.

[*Revue historique*, LIII (1893), pp. 225-260.]

LES ORIGINES DE LA POÉSIE LYRIQUE EN FRANCE

Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. Études de littérature française et comparée, suivies de textes inédits, par Alfred Jeanroy, ancien élève de l'École normale et de l'École des hautes études, chargé du cours de langue et littérature méridionales à la Faculté des lettres de Toulouse. Paris, Hachette, 1889, in-8°, XXI-523 pages [1].

Le sujet traité par M. Jeanroy dans ce beau livre est extrêmement neuf et original ; il ne pouvait tenter qu'un esprit très curieux et très réfléchi, il ne pouvait même être découvert que par un esprit de cette sorte : aucun des critiques qui se sont occupés de l'histoire de la poésie lyrique chez les différents peuples du moyen âge ne l'avait aperçu ni même soupçonné. On avait bien constaté en général que la poésie lyrique du Nord avait été, à un moment donné, influencée par celle du Midi, et qu'il avait dû exister en français une poésie lyrique spontanée et populaire, antérieure à cette influence ; on avait même cru la reconnaître, plus ou moins intacte, dans un certain nombre de genres lyriques dont nous avons des spécimens ; mais on n'avait pas eu l'idée d'étudier de près ces genres eux-mêmes pour contrôler cette hypothèse, et de rechercher, par l'étude de la poésie populaire en général et la comparaison des littératures du moyen âge étrangères à la France, quel avait pu être le caractère de la poésie lyrique française la plus ancienne. On s'était arrêté, pour ainsi dire, aux collines qui formaient l'horizon le plus proche ; en les gravissant, M. Jeanroy a vu s'ouvrir devant lui tout un nouvel horizon, plus vaste

1. [*Une nouvelle édition* de cet ouvrage avec « additions et appendice bibliographique », a été publiée par M. Jeanroy en 1904 ; Paris, Champion, in-8, XXXI-537 pages].

et plus vague, inexploré jusqu'à lui. Il s'est donc proposé, pour le sujet de la thèse de docteur ès lettres qu'il a brillamment soutenue devant la Faculté de Paris, l'étude critique des restes et des indices de la plus ancienne poésie lyrique née au moyen âge dans la Gaule du Nord. Ce sujet est double, et la dualité, parfois presque contradictoire, des points de vue où l'auteur a dû se placer fait que son livre a pu paraître manquer d'unité, son plan de clarté, et ses chapitres de lien intime. Mais, quand on y regarde de près et qu'on relit la très sobre et très significative introduction, on reconnaît au contraire que cette dualité apparente se ramène sans peine à une unité plus profonde, et que tous les chapitres du livre convergent vers un même but. Dans la première partie de son travail, M. Jeanroy s'attache à montrer que les genres lyriques français des XII^e^ et XIII^e^ siècles (pastourelles, débats, aubes, chansons dramatiques, *rondets*), qu'on a généralement jugés autochtones et populaires, ne sont, au moins dans la forme où ils nous sont parvenus, ni l'un ni l'autre, mais qu'ils viennent du midi de la France et ont été cultivés au nord dans le même milieu « courtois » où a fleuri plus tard la poésie directement et servilement imitée des Provençaux : toute cette partie est donc consacrée à signaler dans les pièces qui y sont étudiées les traits qui ne sont pas populaires et spontanés, et aboutit nécessairement à des conclusions négatives. Dans la seconde partie au contraire il s'agit de retrouver, par l'étude de notre poésie populaire et des imitations étrangères, les genres populaires qui ont vraiment existé en France, mais qui s'y sont perdus ou n'ont laissé que des traces plus ou moins certaines de leur existence : elle aboutit à des conclusions affirmatives. La poésie lyrique spontanée de la France du Nord, que la première partie semblait avoir réduite à néant, retrouve dans la seconde une vie et une richesse qu'on n'avait pas devinées, et les diverses nations qui, d'après M. Jeanroy, l'ont adoptée, et qui, ayant oublié d'où elle venait, ont cru jusqu'à présent qu'elle était leur fille légitime, la voient avec surprise revendiquée par sa véritable mère. Ainsi tout l'ouvrage roule bien sur cette poésie lyrique primitive de la France du Nord : on nous dit d'abord qu'elle n'est pas où on la trouvait jusqu'ici, et on nous la montre ensuite où on ne se doutait pas qu'elle fût. La troisième partie, con-

sacrée à des études de versification très minutieuses, peut sembler au premier abord un appendice quelque peu extérieur : il n'en est rien quand on la lit avec attention ; elle transporte simplement dans le domaine de la forme la démonstration que les deux premières parties ont essayée en s'occupant surtout des sujets ; elle étaye et complète constamment cette démonstration, même quand elle a l'air de se perdre dans des détails de pure micrographie.

Le livre de M. Jeanroy a donc une réelle unité, et il est même composé avec un art incontestable ; on peut seulement reprocher à l'auteur de n'avoir pas assez mis en relief les grandes divisions de son sujet, la méthode avec laquelle il l'a traité et les raisons de l'ordre qu'il a suivi. Il a fait précéder la partie historique et reconstructive par la partie négative, et dans l'exposé historique lui-même il fait à tout instant intervenir la polémique. L'étude des poésies étrangères au point de vue de leurs rapports avec la poésie française est présentée deux fois de suite, une première fois en résumé, puis spécialement et en détail pour chacun des pays qu'elle concerne. Enfin l'œuvre manque d'une conclusion nettement exprimée. Les quelques pages (439-449) qui portent ce titre sont très suggestives et se terminent par une comparaison charmante entre la vieille poésie populaire française et la fantastique héroïne, née de France *la loee*, fille du rossignol et de la *sereine*, vêtue de feuillage *qui verdist quant li tens mueille*, chaussée de fleurs de mai, ombragée de roses, qui apparait, dans un rêve de méridienne, à l'auteur d'une de nos chansons ; mais le lecteur est un peu désappointé en n'y rencontrant que des remarques assez vagues et générales sur la nature de cette poésie, son origine et ses sources, et en n'y rencontrant rien du tout sur l'époque et les conditions de sa naissance. On voit bien, en relisant plusieurs fois le livre (et il en vaut la peine), que l'auteur a réfléchi sur toutes ces questions, et çà et là on peut deviner son opinion à quelque remarque incidente ; mais on voudrait qu'il eût précisé davantage les points où il sait, ceux où il croit et ceux où il doute, et qu'il eût disposé ses idées dans un ordre plus facile à embrasser : c'est ainsi que la pensée peut-être la plus importante du livre, celle qui rattache la poésie lyrique du moyen âge, au moins dans sa plus grande partie,

aux fêtes du printemps et aux danses qui les accompagnaient, n'est exprimée positivement que vers la fin du livre (p. 386 et suiv.), sous une rubrique qui ne la fait nullement pressentir, et dans la partie consacrée à la versification, où plus d'un lecteur n'ira peut-être même pas la chercher. Ayant fait dans son ouvrage une part considérable à la polémique, et l'ayant souvent menée avec une vivacité qui, pour prendre volontiers une forme discrètement ironique, n'en est pas moins sensible, l'auteur semble avoir été préoccupé de ne pas prêter lui-même le flanc aux attaques qu'il provoque, et de s'abriter derrière des restrictions ou des demi-concessions qui ne permettent pas toujours de voir bien clairement sa pensée. Cette disposition sans doute inconsciente se rencontrait chez l'auteur avec une circonspection naturelle, qui est faite de prudence et d'ouverture d'esprit, en sorte que, devant un problème, il voit les diverses solutions possibles et il n'ose en déclarer aucune certaine : c'est une excellente condition pour exercer une bonne critique, mais elle est moins favorable pour une étude historique; aussi est-ce, comme on l'a déjà entrevu, le côté proprement historique qui est le plus faible dans le livre de M. Jeanroy. Il n'a pas pris soin de donner pour introduction à son œuvre un tableau des conditions externes (société, civilisation, mœurs) et internes (langue, versification) dans lesquelles avait dû naître la poésie lyrique en France, ni de rechercher à quel moment elle était née, si elle datait seulement du moyen âge ou remontait à l'époque romaine; il ne s'est presque pas occupé des témoignages positifs que, dans les siècles antérieurs aux monuments que nous en avons, on peut recueillir sur son existence ; il jette le lecteur, à peine prévenu du sujet qu'il va aborder (sujet si neuf, comme je l'ai dit, qu'il aurait eu besoin d'être longuement expliqué) en pleine étude sur la pastourelle, puis sur le débat, l'aube, etc. ; il le suppose déjà au courant de toutes les questions qui vont se poser devant lui, et précisément arrivé, dans l'évolution de son savoir et de sa pensée, au point où en était M. Jeanroy lui-même quand il a conçu l'idée d'où est sorti son livre. Qu'on joigne à cela que l'exposition de l'auteur n'est pas habituellement directe, qu'elle tourne volontiers, non sans adresse ni sans grâce, autour des motifs secondaires comme autour du sujet principal, que son style

aussi, très agréable et très fin, est parfois d'une fluidité un peu fuyante, et on comprendra que plus d'un lecteur, même parmi les plus capables d'apprécier l'ouvrage et les plus disposés à rendre justice au mérite de l'auteur, se soit trouvé, après avoir lu ce gros volume, quelque peu déconcerté, et que la critique, tant en France qu'à l'étranger, soit restée jusqu'à ce jour presque complètement muette sur une œuvre dont cependant elle ne pouvait méconnaître ni l'intérêt ni l'importance.

A vrai dire, pour faire de ce livre un compte rendu suffisamment clair, il faudrait replacer le sujet qu'il traite dans tout le milieu dont l'auteur l'a détaché, tracer une histoire générale de la poésie lyrique populaire, rechercher les vestiges de la poésie populaire chez les Romains, en suivre les traces à travers les siècles d'obscurité des âges mérovingien et carolingien, examiner, en partant de ces données nécessairement hypothétiques, incomplètes et peu sûres, les plus anciennes chansons conservées dans les différentes parties de la Gaule, déterminer (et ici M. Jeanroy serait un guide excellent) leurs rapports avec celles des autres pays, et arriver enfin à l'épanouissement de la poésie lyrique du Midi et de celle qui au Nord en est imitée. Ce serait une tâche beaucoup trop vaste pour un article de critique, et pour laquelle en outre il faudrait réunir des informations et des compétences qui sont généralement séparées ou que même personne ne possède aujourd'hui ; car l'histoire de la poésie lyrique, comme l'a très bien vu M. Jeanroy, est inséparable de celle de la versification, et celle-ci ne l'est pas moins de l'histoire de la musique et de l'histoire de la danse, dont la première est encore bien obscure, dont la seconde n'est presque pas ébauchée. Je me bornerai donc à étudier ici d'un peu près la première partie du livre de M. Jeanroy, celle qui concerne les genres lyriques anciens dont nous avons des échantillons plus ou moins nombreux, qu'on a cru pouvoir regarder comme appartenant à la poésie populaire et spontanée du nord de la France, et qui tout au moins ne se dénoncent pas de prime abord comme directement imités de la poésie des troubadours, ainsi que le font les chansons proprement dites. La deuxième partie ne pourra être définitivement jugée dans ses conclusions que quand les critiques de chacun des pays où M. Jeanroy porte les revendications de la poésie française auront

repris la question après lui et discuté ses arguments ; jusqu'à présent, que je sache, ils ne l'ont pas fait, et on ne saurait s'en étonner, car il faut du temps pour bien saisir un point de vue aussi nouveau que celui de l'auteur et prendre nettement position sur un terrain qui avant lui avait à peine été reconnu. Quel que soit le résultat de la discussion qui s'engagera, ce sera toujours un honneur pour M. Jeanroy d'avoir soulevé des questions aussi importantes et qui touchent aussi profondément l'histoire des origines de toutes les littératures modernes ; je ferai plus loin quelques réserves sur son argumentation, sans contester que sa thèse soit essentiellement vraie, et que la France ait été l'initiatrice, je ne dirai pas de toute la poésie lyrique européenne [1], mais d'une part notable de cette poésie. La troisième partie, qui concerne la versification, est aussi d'un très grand intérêt, et j'aurais d'autant plus de plaisir à l'étudier que les idées de l'auteur sur les origines des vers modernes se rapprochent beaucoup des miennes, et qu'il emploie pour ces études difficiles la méthode que j'ai toujours recommandée. Il s'est borné à étudier les vers qui lui ont paru propres à la poésie lyrique populaire, et il y a généralement reconnu un mouvement trochaïque, par opposition au mouvement ïambique [2] qui caractérise le vers épique : c'est encore là une idée originale et féconde, et qui suffirait à faire de cette partie du livre une contribution des plus intéressantes à l'histoire de la versification. Mais, pour en faire une critique sérieuse, il faudrait d'une part entrer à la suite de l'auteur

1. Il est incontestable, par exemple, que les Allemands ont une poésie lyrique qui ne devait rien à l'influence romane : les *leudi barbari* qui importunaient Fortunat, les *winileodi* que Charlemagne, en 789, défendait aux nonnes de composer ou d'envoyer, étaient des chansons certainement toutes nationales. Il n'est pas probable qu'en Italie la poésie populaire latine (voir dans le *Journal des Savants* de 1889 le compte rendu [par G. Paris] du livre de M. le comte Nigra) soit morte complètement, et que les chansons d'amour aient attendu pour renaître des modèles venus de France. Du reste, M. Jeanroy a partout formulé de sages réserves, et s'est limité à établir des emprunts réels, sans contester l'originalité possible d'autres pièces.

2. Bien entendu, les mots trochaïque et ïambique sont pris ici au sens rythmique.

dans des détails techniques extrêmement multipliés, et d'autre part embrasser dans son ensemble la question si compliquée du rapport de la versification moderne à la versification antique. Je me contente donc de signaler le haut intérêt de cette troisième partie, comme de la seconde, et je m'attache uniquement, dans ce qui va suivre, à la première partie du livre, qui d'ailleurs peut parfaitement s'isoler, et qui permet déjà de présenter quelques conclusions que les autres parties viennent seulement fortifier[1].

I

Comme je l'ai déjà indiqué, le plan suivi par M. Jeanroy n'est pas, à proprement parler, historique. Il ne cite pas les témoignages (tels que les ordonnances des rois, les décrets des conciles, les mentions des historiens) qui peuvent nous éclairer sur l'existence de la poésie lyrique en France avant l'époque où nous en découvrons les premières tiges ; il ne s'occupe pas, au moins systématiquement, de réunir les noms sous lesquels nous apparaissent, dans les plus anciens textes, les monuments de cette poésie, et d'en rechercher l'origine et la signification ; uniquement préoccupé, dans sa première partie, de prouver contre ses prédécesseurs que les genres dont il nous reste des échantillons, la pastourelle, l'aube, le débat, la chanson dramatique, le *rondet*, ne sont pas, comme ils l'ont cru, des genres populaires, il a omis de parler de quelques genres dont nous ne sommes pas toujours sûrs, vu l'incertitude de leur définition, de posséder de spécimens, mais dont les noms seuls semblent bien indiquer l'origine toute française et spontanée, la *rotrouenge*[2], l'*estrabot*[3], le *serventois*, etc. Cette omission tout

1. Je ne dois pas oublier l'appendice, qui contient 29 pièces, toutes intéressantes, presque toutes inédites, fort bien publiées d'après tous les manuscrits.

2. Voir sur ce mot, qui désigne une chanson munie de refrain, un article important de M. Paul Meyer, dans la *Romania*, XIX, 36-40 [cf. XXIII, 616]. Il est impossible de rattacher *rotrouenge* à *rote*, comme on l'a souvent tenté. On peut songer à voir dans la première partie un dérivé de *ruptura*, qui aurait signifié *refrain*, mais que faire de la terminaison ?

3. Voir sur ce mot l'article du *Journal des Savants* cité plus haut [aj. Bartsch, *Rom.*, III, 52, 86].

externe a eu pour le fond même du sujet un inconvénient assez grave : les genres où l'on avait vu des productions spontanées et populaires du sol français sont tous (même les *rondets*, comme nous le verrons) des genres objectifs, dans lesquels le poète met en scène des personnages ou parle au nom d'autres que lui-même ; ils ne sont donc, à vrai dire, qu'à demi lyriques. Mais la poésie lyrique propre, celle dans laquelle un poète exprime directement ses sentiments, a dû exister antérieurement à l'école provençale, bien qu'elle ne nous ait pas laissé de monuments ; il est probable qu'elle s'exprimait surtout dans les *rotronenges*, et M. Jeanroy aurait traité cette intéressante question s'il s'était attaché, comme il était naturel qu'il le fît, à définir d'abord les termes techniques du sujet qu'il étudiait. J'en dirai autant de l'*estrabot*, dont le nom est fort intéressant puisqu'il paraît bien nous faire remonter à la poésie populaire latine : c'était une chanson satirique, et précisément nous avons des témoignages curieux sur l'existence dans la France du Nord de chansons de ce genre à une époque très ancienne : le plus précieux est le passage bien connu d'Orderic Vital où il raconte comment Henri I^er^, roi d'Angleterre, en 1124, condamna un chevalier, Luc de la Barre, à avoir les yeux crevés (supplice qu'il évita en se donnant la mort), parce qu'il avait composé et chanté sur lui des chansons plaisantes et injurieuses ; ainsi, dès le commencement du XII^e^ siècle, nous voyons les chevaliers du nord de la France (Luc de la Barre était normand) s'adonner à la poésie, composer et chanter des chansons : des faits de ce genre ne valaient-ils pas la peine d'être relevés dans une étude sur les origines de la poésie lyrique ? cependant on en chercherait vainement la mention dans le livre de M. Jeanroy. Je ne saurais avoir l'idée de combler ici cette lacune.

Une autre omission, qui surprend encore davantage au premier abord, n'est qu'apparente : c'est celle des chansons lyrico-épiques qu'on s'est habitué à désigner sous le nom de « romances » et que le moyen âge appelait *chansons de toile*. On s'attendrait à ce que l'auteur leur eût consacré un des chapitres de sa première partie, comme aux pastourelles, aux débats, etc., et même le premier chapitre, puisque, de tout ce qui nous est parvenu de notre ancienne poésie lyrique, les « romances » sont ce qu'on s'est le plus généralement accordé à considérer

comme spontané et populaire. La raison qu'il donne pour ne l'avoir pas fait (p. 1, 2) est un peu brève : « Nous rangeons, dit-il, en dehors de la poésie lyrique proprement dite les romances.....; dont nous aurons cependant à parler plus loin. » Et en effet, plus loin (p. 216-226), nous trouvons une excellente étude sur ces chansons, dans laquelle on montre qu'elles sont apparentées de très près aux thèmes des *rondets*, et on déclare même que ce sont « les seules pièces complètes qui nous aient conservé intactes les habitudes de notre lyrique primitive ». Si les « romances » n'appartiennent pas à la « poésie lyrique proprement dite », il est difficile de soutenir que les chansons dramatiques, les pastourelles, les débats lui appartiennent davantage. Il était donc indiqué de débuter par un chapitre sur les *chansons de toile*. Si M. Jeanroy ne l'a pas fait, c'est sans doute qu'il ne voulait étudier dans sa première partie que des genres qu'on avait déclarés populaires et qu'il soutenait ne pas l'être ; mais ce plan quelque peu artificiel a fait tort à la clarté de son exposition. Je n'entreprends pas d'ailleurs ici l'étude des *chansons de toile*; elle pose des questions très multiples qui dépassent le sujet du livre de M. Jeanroy et auxquelles je pense avoir prochainement l'occasion de revenir dans ce recueil.

II

Si les romances avaient rempli, comme il était naturel, le premier chapitre du livre de M. Jeanroy, les chansons qu'il appelle *chansons dramatiques*, et que j'appellerai plutôt *chansons à personnages*, en occuperaient sans doute le second, au lieu de venir comme elles font après les pastourelles, les débats et les aubes. Elles sont en effet, malgré des différences que le savant auteur a mises complaisamment en lumière, apparentées aux romances d'un côté comme aux pastourelles de l'autre, et c'est par elles que je commencerai.

Sous la même rubrique (*romances*) que les *chansons de toile*, Bartsch a compris dans son recueil une quarantaine de pièces qui se rapprochent de celles-ci en ce qu'elles mettent en scène des personnages, mais qui en diffèrent par leur forme et d'ordinaire par leur contenu. La forme n'est plus celle de strophes

monorimes; le refrain est généralement absent (ou emprunté à des chansons de danse) ; les strophes ont une construction très variée ; les vers ont un nombre très inégal de syllabes. Tandis que dans les *chansons de toile* les personnages sont toujours nommés, ici ils ne le sont jamais ; il y a du reste encore moins d'action : tout se réduit d'ordinaire à un simple dialogue ; les seules actions sont ou les caresses que se font des amants ou les coups qu'un mari donne à sa femme. Tandis que dans les *chansons de toile* il s'agit surtout de filles (souvent en conflit avec leurs mères), ici (comme dans trois seulement des *chansons de toile* conservées) il s'agit à peu près uniquement de femmes, dont les débats avec leurs maris forment le sujet de la plupart des pièces. Tandis que dans les *chansons de toile* le poète n'intervient pas [1], ici, dans la grande majorité des cas, il se met au premier plan, tantôt — c'est le plus rare — pour y rester et devenir lui-même un des interlocuteurs du dialogue ou un des acteurs du drame [2], tantôt — plus souvent — simplement pour rapporter le dialogue ou le drame dont il prétend avoir été auditeur ou témoin [3] ; quelques pièces tiennent des deux formules, en ce que le drame se passe entre deux personnages, mais que le poète y prend une part plus ou moins indirecte [4]. Il est clair que dans cette intervention indispensable du poète il y a une convention, une formule technique [5]. M. Jeanroy suppose qu'elle provient des pastourelles, mais il n'est pas probable que nos chansons aient subi l'influence directe des pastourelles, et d'ailleurs l'explication qu'il donne du rôle joué par le poète dans les pastourelles est, comme on le verra, très contestable. Je crois pour ma part qu'elle remonte aux jongleurs qui à l'origine chantaient ces chansons, mais elle est devenue de style et a passé aux gens du monde, quand il a été

---

1. Sauf dans la strophe finale du n° 10, charmante d'ailleurs, mais qui accuse bien, par le ton et par le style, une date récente.

2. Nos 37, 39, 40, 43, 44, 46, 49, 50, 52, 53, 55, 63, 64, 68, 69.

3. Nos 21, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 42, 45, 47, 48, 51, 54, 61, 65, 67.

4. Ces pièces sont signalées dans l'une ou l'autre des deux catégories précédentes.

5. Les nos 22-26, 27-32, 52, 66, 71, qui ne la présentent pas, sont en réalité de simples chansons à danser.

de mode pour eux de faire des chansons, car ici, comme dans les pastourelles, le poète se présente souvent comme un chevalier. Ces chansons, en général, ne sont pas anciennes, car : 1° il y en a de poètes nommés, qui sont tous du XIII^e^ siècle [1] ; 2° elles sont rimées avec beaucoup de soin et construites avec un art recherché ; 3° plusieurs d'entre elles sont munies de refrains empruntés à des chansons à danser, mode dont nous n'avons pas d'exemple avant le XIII^e^ siècle, et dont nous aurons à reparler. Elles n'ont pas, quelle que soit leur origine première, de fondement ni de pendant dans la poésie provençale qui nous est parvenue [2].

Le plus fréquent motif de ces chansons est le mariage, considéré uniquement du point de vue de la femme et comme un esclavage odieux, dans lequel le mari est un tyran grotesque, appelé *le vilain, le jaloux*, qui rend sa femme malheureuse parce qu'il n'est pas assez jeune ou assez aimable, qui l'injurie, la menace de l'enfermer, de la mal vêtir, qui la bat, mais qui n'en est que plus sûr du sort qui l'attend. Il est clair, et M. Jeanroy l'a fort bien vu, que nous avons là un thème purement conventionnel, et qu'un tel parti pris n'est conforme ni à la réalité des choses ni à la sincérité de la poésie spontanée. Ce thème se présente dans nos chansons sous cinq formes principales [3] : 1° le poète entend la femme se plaindre du mari (51, 68, 72); 2° le poète assiste à la dispute de la femme et du mari (35, 41, 42, 45); 3° le poète assiste à une entrevue de la femme et de son ami, qui disent leur pensée sur le mari (38, 65); 4° c'est le poète lui-même qui console ou essaye de consoler une femme dont il entend (69) ou provoque (49, 64) les

1. Audefroi, Moniot d'Arras, maître Guillaume le Vinier, maître Gille le Vinier, Moniot de Paris, Gavaron Gratelle, Colin de Champeaux, Colin Muset, Jocelin de Dijon, Baude de la Carrière. Richard de Semilli, seul des poètes nommés, paraît être du XII^e^ siècle.

2. Sauf peut-être la romance de Marcabrun, et d'autre part, la chanson de Guillaume IX, *En Alvernhe*. Voir encore Bartsch, *Grundriss*, § 26.

3. Je laisse de côté les pièces indiquées plus haut (p. 548, n. 5) comme étant en réalité des chansons de danse. Une chanson de Moniot d'Arras publiée par M. Jeanroy (*App.*, n° XIX) nous fait entendre les plaintes d'une femme sans aucune mention du poète.

plaintes ; dans ces chansons, le mari est parfois oublié et il s'agit, comme dans les pastourelles, d'un simple entretien galant (37[1], 39[2], 40, 50[3], 63[4]) ; 5° le poète assiste à l'entretien de deux femmes[5] qui échangent leurs doléances (48, 67[6], 47[7], 36[8]).

Tels sont les cadres et les sujets habituels de ces petits tableaux peu édifiants. D'autres semblent bien n'être que des variations postérieures des thèmes primitifs. Ainsi, au lieu de *mal mariées*, ce sont des nonnes mécontentes dont le poète entend les plaintes (33, 34) ; ou il s'agit d'une fille enceinte (comme dans les *chansons de toile*) qui appelle son ami (43) ; ou c'est une demoiselle qui rencontre le poète et qui refuse de l'écouter par fidélité à son ami (70[9]) ; une pièce de Colin Muset donne à l'aventure amoureuse un caractère fort original (73). Signalons enfin la chanson d'Audefroi (61), où c'est un chevalier dont le poète entend et apaise les lamentations : on

---

1. Dans cette pièce curieuse c'est la dame qui fait des avances, d'abord étrangement reçues.

2. Ici le poète a seulement l'air d'avoir obtenu les bonnes grâces de la dame.

3. Le poète veut gagner la dame ; elle lui oppose sa fidélité à un premier ami (cf. 70).

4. Cette pièce sort tout à fait du genre habituel : le poète se promène absorbé dans de tristes pensers, et il est réconforté par les bonnes paroles de deux amants qu'il rencontre.

5. Par exception, dans la pièce 21, tout à fait caractéristique, imitée visiblement de poésies populaires, ce sont trois dames qui expriment leur opinion sur le mariage et l'amour.

6. Deux femmes comparent leurs maris, et par extraordinaire l'une d'elles est contente du sien.

7. Pièce très curieuse, où une femme donne à une autre de savants conseils d'hypocrisie.

8. Ici il y a une action : l'ami de l'une des femmes survient, et l'autre se fait la complice de leurs amours.

9. De même II, 96, pièce rangée à tort parmi les pastourelles. Cf. n° 50, où une dame joue le même rôle. L'intention de varier est ici bien visible par le début de la pièce, où le poète, avant de rencontrer la demoiselle, rencontre d'abord une dame et un chevalier qu'il évite de peur de les troubler.

voit là une dernière variation du genre, qui est restée isolée (il y en a de semblables dans les pastourelles) ; à cette exception près, répétons-le, toutes nos chansons, comme les *chansons de toile*, mettent des femmes au premier plan et sont faites au point de vue des femmes [1].

Quelle est l'origine, quel est le caractère de ces chansons ? Et d'abord peut-on leur donner, comme aux *chansons de toile*, un nom particulier et qui remonte à l'usage ancien ? M. Gröber a cru en trouver un dans le mot de *son d'amours* par lequel l'auteur d'une des pièces réunies par Bartsch (n° 28) désigne sa composition [2]. Mais, comme l'a remarqué M. Jeanroy (p. 6, n.), cette expression n'a pas un sens précis. *Son* en provençal veut dire simplement « air » [3] ; en français il a d'abord ce sens [4], puis celui de « chanson légère, chanson d'amour » [5]. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il ne s'applique pas à la chan-

---

1. Cette circonstance, sur laquelle j'aurai plus d'une fois à revenir, et dont M. Jeanroy a parfaitement vu la haute importance pour tout le sujet de son livre, a donné lieu de sa part, à propos de nos chansons, à quelques inductions très intéressantes. Ainsi il est porté à croire que toutes les chansons courtoises attribuées à des femmes sont l'œuvre d'hommes, et il ne voit dans les chansons où une femme se plaint de l'absence de son ami part pour la croisade que des variations de notre thème. Il y a peut-être cependant quelque excès dans ces conclusions, présentées d'ailleurs hypothétiquement (p. 96, 99).

2. Un autre (n° 46) appelle la sienne *sonet*.

3. Voir le dictionnaire de Raynouard.

4. *Mainte bele chançon, Maint biau dit, maint conduit, Par son deduit, Est mis en son* (G. Raynaud, *Motets*, I, 10). — *Des fables fait on les fabliaus, Et des notes les sons noviaus* (Montaiglon et Raynaud, *Fabl.*, CXXIX, 1-2). — *Une chansonnette, Dont mout me plaisoit li sons* (Bartsch, III, 52, 10). — *Et chantent un novel son D'un doz lai* (*Ibid.*, III, 29, 8).

5. *Et chantoit un son d'amors, Qui mout est jolis* : « *Li pensers trop m'i guerroie De vous, douz amis.* » (Bartsch, III, 42 : ce n'est nullement, comme on le voit, une chanson du genre des nôtres). Voir encore Bartsch, II, 18, 9 ; Adam de la Halle, *Congé*, v. 40 ; *Renard le nouvel*, v. 6231, etc. Du français ce sens a passé à l'ancien italien *suono* : « Cominciarono a cantare un suono le cui parole cominciano : *La ov'io son giunto, amore.* » (Boccace, XCVII, 12). De même en breton le mot *sonn* désigne une chanson d'amour par opposition à *gwerz*, chanson narrative.

son courtoise, artistique, au « grand chant » [1]. Il faut en dire autant du diminutif *sonet* [2]. Par conséquent, ce nom ne convient pas à nos chansons [3], et nous n'en trouvons pas de spécial dans l'ancienne langue.

Sur l'origine et le caractère de ces chansons, M. Gröber a construit un système historique de pure imagination, que M. Jeanroy n'a pas eu de peine à renverser [4]. Il a très bien montré que nos chansons sont essentiellement des chansons de *mal mariées* : ce sont des chansons de femmes, et, comme nous allons le voir, des chansons de danse, que des jongleurs ont enlevées à leur milieu et qu'ils ont munies d'une introduction fort simple, qui consiste tout bonnement en ce qu'ils se représentent écoutant les plaintes de la *mal mariée* [5]. La première de

---

1. La pièce de Tibaud de Champagne citée par M. Jeanroy (*Pour conforter ma pesance Fais un son*) est bien courtoise, mais très légère de forme, et munie du refrain populaire *é, é, é !* Les pièces provençales introduites en France y reçoivent souvent le nom de *sons*, et surtout de *sons poitevins* : c'est un point à examiner à part.

2. Déjà en provençal : *Quant aug dir a la fontana Mon sonet rauquet e clar* (Guiraut de Borneil); *Li sonet que fan li juglar, Que vinlan de trap en trap* (B. de Born). — En français les exemples sont innombrables ; je n'en citerai que quatre : *Cel jor i ot maint estrument sonné, Et maint sonet chanté et vielé* (*Aliscans*, v. 830); *Sonès et chançonetes comencent a chanter* (*Renaud de Montauban*, p. 12); *Et disoit en sa musete Ce sonet novel* : « *Deus doinst bon jor m'amiete, Qui cors a tant bel !* » (Raynaud, *Motets*, I, 100) ; *Li rousegnols un sonet li a dit* : « *Pucele, amés, joie arés et delit.* » (Bartsch, I, 71, 60). — De là l'italien *sonetto,* qui à l'origine a également un sens vague ; on lit dans une chanson du XIIIe siècle : *Pero ti prego, Dolcetto, Che sai la pena mia, Che me n' facci un sonetto, E mandilo in Soria* ; Dante l'emploie encore ainsi. Mais déjà le mot s'était spécialisé : Francesco di Barberino, puis Antonio da Tempo donnent les règles du *sonetto* qui est devenu notre sonnet.

3. Comme le remarque M. Jeanroy, la pièce qualifiée par son auteur de « son d'amour » n'est même pas à proprement parler du genre des chansons étudiées ici ; c'est cette pièce fantastique dont il sera parlé tout à l'heure.

4. Je ne saurais trop recommander la lecture des pages (7-13) où M. Jeanroy combat ce système et expose des vues aussi fines que justes sur le rapport véritable de la poésie et de la société. On trouve là, comme dans plus d'un passage du livre, une pénétration psychologique des plus remarquables.

5. On a vu plus haut que M. Jeanroy croit, sans bonnes raisons, ce début imité des pastourelles.

nos cinq catégories est donc la plus ancienne : le monologue y est encore à peu près intact. Viennent ensuite les variations : intervention du mari (2°), de l'ami (3°), du poète (4°), d'une autre femme (5°). Quant à la substitution à la *mal mariée* d'une jeune fille, d'une nonne, d'un chevalier, etc., ce sont des tentatives pour rajeunir un genre vieilli.

M. Jeanroy a très à propos rattaché nos chansons aux danses qui accompagnaient les fêtes de mai, et il a montré, par le rapprochement de la fameuse ballade : *A l'entrada del tens clar*, et d'un précieux passage de *Flamenca*, que les femmes chantaient à cette occasion, en dansant, des chansons qui ressemblaient beaucoup aux nôtres. Il n'est pas, à mon avis, allé assez loin dans cette voie et n'a pas suffisamment indiqué le lien encore visible qui rattache aux fêtes du printemps les « chansons à personnages ». Le début de toutes nos chansons, sans exception, se rapporte au printemps et aux circonstances qui l'accompagnent, soit que le printemps [1], ou avril [2], ou le temps de Pâques [3], ou mai surtout [4], y soit expressément mentionné, soit que le poète se représente cueillant la fleur [5], ce que l'on faisait comme une sorte de rite au mois de mai [6], ou, ce qui

---

1. *Quant se resjoïssent oisel, Au tens que je voi radoucir* (36) ; *L'autrier fors d'Angiers alai, Deduisant par un tens gai* (72) ; *Li joli tens qui renovelle Me fait mener joie et baudor* (42) ; *Quant noif remaint et glace font* (46 ; toute la strophe est à lire).

2. *Quant li douz tens rasouage, Au douz moi d'avril entrant* (37).

3. *L'autrier contre le tenz pascour* (50) ; *En l'ombre d'un vergier, A l'entrant de pascor, Dejoste un aiglentier, Ere por la verdor* (61).

4. *Quant ce vient en mai, que rose est florie, Je l'alai coillir par grant druerie* (33) ; *L'autrier en mai, Au dous tens gai, Que la saison est bele* (63) ; *En mi mai quant s'est la saisons partie* (65) ; *C'est en mai au mois d'esté, Que florist flor* (52) ; *L'autrier le premier jor de mai* (69) ; *Par une matinee en mai* (70) ; *En mai fu fete un matinet* (73).

5. *Quant ce vient en mai, que rose est florie, Je l'allai coillir par grand druerie* (33) ; *En un jardin m'en entrai, Por coillir flor* (53) ; *M'en alai coillir la flor, Joste un vergier* (38). C'est la même chose que veulent dire au fond les expressions de *joer* (49, 53, 63, 69), *esbanoier* (34, 44), *deduire* (72), *deduire et solacier* (70). Une variation récente est : *Pensant a un chant* (51).

6. Il y aurait à faire encore bien des recherches sur les usages de mai au moyen âge ; pour les usages encore vivants, on trouvera beaucoup de renseignements, dans les beaux ouvrages de Mannhardt.

revient au même comme indication, dans un pré, un bois, un verger, un jardin, près d'une fontaine [1]. Il est évident que cette entrée en matière obligatoire et constante ne saurait être fortuite. Elle nous montre dans nos chansons une modification « jougleresque » des chants de danse (chants de femmes) du printemps, sur lesquels nous aurons à revenir, et dont le thème de la *mal mariée* était un des thèmes favoris [2].

C'est également à ces chants de printemps que se rattache, et de plus près encore, un groupe de chansons que Bartsch a également comprises dans le cadre flottant des « romances », et qu'il est tout indiqué de mentionner ici. Bien que ce ne soient pas à proprement parler des « chansons à personnages », elles se rapprochent de celles-ci en deux points : en ce que le poète se met en scène et raconte une aventure ou plutôt une impression qu'il a eue, et en ce qu'elles sont consacrées au printemps et à l'amour ; mais elles ne nous présentent plus ce thème rebattu de la mariée mécontente, injuriant son mari, querellée ou frappée par lui ; elles n'introduisent même plus de femmes parlant ou agissant. Elles ne mettent d'ordinaire en scène, dans un cadre de verdure et de fleurs, que des oiseaux, et notamment le rossignol, qui avait pris, sans doute encore à l'occasion des fêtes de mai, une sorte de signification symbolique et mystique [3], ou bien on y voit figurer des personnifications poétiques, Amour et autres [4]. Dans une ou deux seulement apparaît une

1. La scène se passe dans *un pré* (21), un *vert pré* (48), *dalés un pré verdoiant* (67), dans *une praierie* (37), *un praietel vert et flori de novel* (40) ; dans *un bruelet* (41) ; *dalés un gal foilli* (45) ; *soz la codroie* (42), *desouz une vert coudrete* (48) ; dans *un vergier* (47, 55, 68, 70), *en l'oubre d'un vergier* (61), *en un vergier soz l'arbroie* (49), *en un vergier flori* (35), *en un vergier flori verdet* (73), *dejoste un vergier* (38), dans un jardin (34, 43, 53), près d'une fontaine (63, 70).

2. M. Jeanroy pense que ce thème est originairement méridional, et qu'il n'est pas proprement populaire : les raisons qu'il donne pour ces deux opinions sont très délicates, mais pourraient peut-être se contester.

3. Les autres oiseaux aussi, mais à un moindre degré, étaient regardés non seulement comme les chantres, mais en quelque sorte comme les prêtres de l'amour. Je me propose d'écrire une étude sur l'histoire poétique, si l'on peut ainsi dire, du rossignol [projet non réalisé].

4. Voir le n° 30 *b* et la pièce II, 2, qui figure à tort parmi les pastourelles, parce que le ms. de Berne lui donne ce titre.

femme, mais ce n'est pas la mariée gémissante et impudique, poétique d'aspect seulement, au fond très réaliste et même vulgaire, des chansons précédentes ; c'est un personnage de rêve, qui se montre subitement dans le bois au milieu des fleurs et des oiseaux, une sorte de fée du printemps qui n'a pas de réalité corporelle. Les oiseaux figurent seuls dans les pièces sans doute les plus anciennes (30 *a*, 27 [1], 32 [2]); dans une jolie pièce (29), la *pucele* apparaît dans les bois et inspire de l'amour au rossignol ; dans une autre (66), le poète s'entretient et discute avec lui. La pièce 28, dont j'ai cité quelques traits qui forment la conclusion du livre de M. Jeanroy, est le chef-d'œuvre de cette poésie printanière : elle est malheureusement altérée et sans doute incomplète ; elle est en outre écrite dans une langue étrangement hybride, où des formes du Midi s'allient avec des formes du Nord ; mais elle est pleine d'une charmante et bizarre poésie, bien rare dans notre littérature, et qui fait penser par sa fantaisie gracieuse et vague, aux morceaux les plus aériens de Shakespeare [3]. Le n° 52 est à peu près sur le même thème, mais bien inférieur et trop mélangé de réalité. Le n° 71 est un curieux pot-pourri de « refrains » sur des données analogues, qui nous montre bien comment cette poésie artistique [4] se rattache à la poésie populaire [5] des *chants de mai*.

S'il fallait donner un nom à ces chansons, qui ont toutes pour point de départ la joie produite par la venue du printemps, je les appellerais volontiers des *reverdies* (*raverdies*, *renver-*

---

1. Charmante lutte entre le rossignol qui chante et le jongleur auteur de la chanson, qui *citole*.

2. Cette pièce est à proprement parler en dehors de notre genre, puisque le poète n'y figure pas.

3. La pièce II, 2 (voir page précédente, n. 4) présente avec celle-ci certaines analogies de ton.

4. Des chevaliers y sont souvent mentionnés ; l'enseignement amoureux donné par les oiseaux est essentiellement « courtois » ; le rossignol, dans la pièce 27, s'indigne, tout comme le héros du *Lai de l'Oiselet*, qu'un « vilain » l'ait entendu, etc.

5. En faisant sur l'emploi de ce mot à propos des chanson de *mal mariée* les réserves qu'imposent les remarques de M. Jeanroy (voir ci-dessus, p. 554, n. 2).

dies [1]), mot qui en exprime à merveille et le cadre et le motif [2] mais les chansons que nous venons d'étudier ne sont pas les seules à mériter ce titre : il convient à toutes les chansons de printemps, et presque toute la poésie lyrique du moyen âge se ramène originairement à des chansons de printemps. Je me borne donc à signaler ce mot, qu'il est intéressant de relever comme prouvant l'étroite liaison de cette poésie nouvelle et du renouveau de la nature.

III

C'est par l'étude des pastourelles que s'ouvre la première partie du livre de M. Jeanroy. Il établit sans peine, d'accord en cela avec M. Gröber, que la pastourelle, telle que nous l'avons, est un genre aristocratique, et non, comme on l'a souvent dit, populaire (bien que la source en soit peut-être populaire) ; il la croit d'origine méridionale, et il la considère comme provenant de la fusion de trois éléments qui ont dû exister à l'état isolé : un débat amoureux ou *contrasto* [3] (dialogue entre une femme et celui qui la requiert d'amour), une *oaristys*

---

1. Voici les exemples que je connais de ce mot sous ses diverses formes (il faut y joindre celui qui est donné ci-dessous, p. 560, n. 4). Le plus intéressant et le plus ancien est de Gautier de Coinci (cité par Bartsch, p. XIII), qui, détournant au profit de la Vierge Marie les habitudes de la poésie profane, dit : *Chascun an li doi par dete Une raverdie* ; il semble bien résulter de là que la *raverdie* avait une occasion annuelle de se produire. Les autres exemples sont peu précis : *Et maint sonet et mainte renverdie* (Tibaud) ; *Por faire une raverdie* (Bartsch, *Chrest. fr.*, col. 337 ; Bartsch traduit bien à tort *raverdie* par « causerie ») ; *Faites nos une renverdie Por nos deduire a cest serein* (*Marguet la convertie*) ; *Et faisoit une reverdie Devant toute la compaignie Au flajot et au tabuxel* (G. de Machaut) ; *. . .et je vous prie Que dions quelque raverdie* (*Myst. de la Nativité* de Rouen, II, 111 ; sur quoi les bergers chantent : *Joyeusement la garenlo*, etc.). [Cf. p. 560, n. 4].

2. Le n° 27 suggère tout naturellement cette dénomination par son début : *En mai au douz tens novel, Que raverdissent prael.*

3. Ce nom italien est mis là à propos du fameux *contrasto* de Cielo d'Alcamo, dont M. Jeanroy parle longuement ailleurs.

(rencontre et embrassements de deux amants [1]), et un *gab* ou *vanto* [2], le poète de la pastourelle étant presque toujours le héros de l'aventure qu'elle raconte. Cela paraît bien compliqué, et surtout cela n'explique pas pourquoi l'héroïne est toujours une bergère et la scène à la campagne. « Tout le monde, dit l'auteur (rappelant les *gabs* fameux du *Pèlerinage de Charlemagne*), ne pouvait se vanter d'avoir été à Constantinople; tout le monde au contraire avait certainement rencontré par les chemins quelqu'une de ces vilaines anonymes dont le démenti n'était pas à craindre... Peu à peu les bergères *semblèrent toutes désignées* pour le principal rôle dans ces fantaisistes inventions, et c'est à elles qu'on l'attribue invariablement. C'est *donc* toujours à la campagne que l'action se déroule ; c'est une loi du genre, les portraits et les scènes rustiques y abondent (p. 18, et cf. p. 22). » La transition est habile dans son air négligé, mais il est trop évident qu'elle n'explique rien, et qu'il doit y avoir un lien nécessaire qui rattache ce genre à la vie pastorale dont il porte le nom. Sans discuter les ingénieuses explications de M. Jeanroy sur le *contrasto*, l'*oaristys* et le *gab*, je vais exposer ici brièvement la façon dont je comprends le caractère, l'origine et l'évolution de la pastourelle. D'abord, qu'est-ce au juste qu'une pastourelle [3]? D'après la définition reçue, c'est essentiellement un petit poème, à strophes longues et de nombre indéterminé, à vers très divers mais généralement courts, dont le sujet est celui-ci : le poète, d'ordinaire présenté comme un chevalier [4], rencontre une bergère dans un pré et lui fait des

1. Ce thème existe-t-il réellement quelque part isolé du *contrasto* ? Je ne me rappelle pas l'avoir jamais rencontré dans la poésie populaire (sauf sous une forme tout à fait obscène qui n'est pas à considérer ici). L'idylle même de Théocrite à laquelle M. Jeanroy emprunte ce nom est un débat, suivi du succès de l'amant.

2. Quelques petits poèmes italiens portent ce titre. Toutefois, pour le dire en passant, *gab* et *vanto* s'appliquent à ce qu'on fera et non à ce qu'on a fait.

3. Bartsch, dans son précieux recueil intitulé *Romances et Pastourelles*, comprend sous le titre de pastourelles (II et III) plusieurs pièces (surtout fragmentaires) qui n'en sont pas, mais sont de véritables *ballettes* ; je ne m'en occupe pas.

4. C'est un clerc par exception (II, 59).

propositions d'amour qui ont un sort variable, mais qui le plus souvent ont un succès immédiat, raconté avec plus ou moins de crudité. Il est vrai que dans la majorité des pièces françaises nous trouvons ce thème, mais ce n'est pas une raison pour le regarder comme primitif, ni comme essentiel. Voyons d'abord ce que veut dire en ancien français, à côté de son sens propre de « jeune pastoure », le mot *pastorele* employé comme terme de poésie. Il n'est pas fréquent ; je n'en connais que quelques exemples, et trois seulement, qui ne sont pas parmi les plus anciens, lui donnent avec netteté le sens où nous le prenons aujourd'hui : Jehan de Neuville appelle expressément ainsi une pièce qu'il envoie à Colart le Bouteiller et qui rentre bien dans le type ordinaire [1]; le chansonnier Douce [2] présente une section intitulée *Pastoreles* et qui comprend en effet, avec quelque mélange, des pièces telles qu'on vient de les définir; enfin le célèbre chansonnier de Berne donne le titre de *pastorele* à neuf pièces [3] qui figurent dans le recueil de Bartsch, et qui toutes, sauf la première [4], rentrent dans la même définition. Mais ailleurs *pastorele* paraît bien signifier simplement « chanson de bergers ». Dans une pièce du recueil de Bartsch qui n'est nullement une pastourelle, mais rentre plutôt dans la catégorie des chansons de printemps étudiées ci-dessus, un chevalier raconte une aventure fantastique qui l'a mené au pays de *Bone Amour*; là on l'invite à s'asseoir à table, et : *Une pucellette Avenant et bele Me cort aporter Chanson* [5], *pastorelle*, *Et note novelle Por moi deporter*. Gautier de Coinci, au commencement du XIII[e] siècle, invitant les chrétiens à ne chanter que des chansons édifiantes, s'écrie : *Laissons ces viés pastoureles, Ces vieilles riotes, Si cantons canchons noveles* [6]. Un jongleur, dans le débat bien

1. Bartsch, III, 35.

2. O de la *Bibliographie* de M. G. Raynaud.

3. Bartsch, II, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 17; III, 36, 47.

4. C'est la pièce II, 2, dont il a déjà été parlé (voir ci-dessus, p. 554, n. 4 et p. 555, n. 3), à laquelle est empruntée la citation qui suit.

5. Bartsch imprime (p. 104) *chanson pastorelle*; *pastorelle* serait alors un adjectif, épithète de chanson, et signifiant « de berger, pastoral »; mais on ne trouve jamais ce mot ainsi employé, et *pastoralem* aurait donné *pastoré* avec un *e* fermé.

6. Cité dans Barstch, p. XIV.

connu des *Deus bordeors*, se vante de savoir *Et serventois et pastoreles* [1]. Les *pastourelles* de Froissart, auxquelles les manuscrits donnent expressément ce titre, sont des pièces où figurent des bergers et des bergères, mais qui n'ont rien de commun avec le thème indiqué plus haut. Dans un dernier passage enfin, le mot semble même s'appliquer simplement à un de ces refrains dénués de sens et imitant une modulation de pipeau qu'on trouve dans beaucoup de pastourelles. « *Il... se releverent por mens noter Ceste pastorele :* « *Validureaus, lidureaus, lairele !* » [2] L'usage provençal ne nous renseigne pas mieux. Il connaît deux formes, *pastoreta* [3] et *pastorela* [4]; cette dernière, plus fréquente et plus récente, est appliquée à des pièces qui datent du XIII^e^ siècle et rentrent dans le moule conventionnel. La définition des *Leis d'Amor* [5] ne considère que la forme et laisse le fond quelque peu dans le vague ; il en ressort du moins clairement que, pour les rédacteurs, *pastorela*, employé comme terme de poésie, conserve néanmoins son sens propre de « bergère ». La *pastorele* est primitivement une chanson chantée par une *pastorele*, et signifie, non pas « pastorale », comme on l'a cru au XVI^e^ siècle, mais « jeune bergère »; c'est de même qu'on a plus tard appelé *bergerettes*, ou en italien *villanelle*, des chansons censées composées par ou pour des bergères, des vilaines. Il suit de là : 1° que nous avons affaire ici originairement à une « chanson de femme » [6]; 2° que l'intervention du chevalier ou poète n'est nullement essentielle. Il est très possible que les *pastoretas a la usanza antiga* que, d'après son biographe, Cercamon composait au commencement du XII^e^ siècle, fussent devenues hors de mode précisément parce qu'elles ne connaissaient pas cet élément.

---

1. Montaiglon et Raynaud, *Rec. gén. des fabliaux*, I, 288.

2. Bartsch, III, 11 (p. 243).

3. *Trobet vers e pastoretas a la usanza antiga* (Biographie de Cercamon).

4. Par exemple Peire de Corbiac se vante de savoir faire *Pastorelas abprecs amoros e plazens* (Bartsch, *Chrest. prov.*, col. 217).

5. Bartsch, *Chrest. prov.*, col. 377.

6. J'aurai l'occasion, dans la suite de cette étude, de revenir sur l'importance fondamentale, très bien mise en lumière par M. Jeanroy, de la « chanson de femme » dans la plus ancienne poésie lyrique.

On serait donc tenté de reconnaître la vraie *pastourelle* primitive dans quelques pièces où une bergère [1] est tout simplement censée chanter son amour [2]; toutefois par leur forme ces pièces rentrent dans les chansons à danser ; dans la pastourelle définitivement constituée l'intervention du poète, comme dans la chanson à personnages, paraît indispensable. Mais on peut d'abord relever, dans le recueil de Bartsch, les pièces encore fort nombreuses (une quarantaine environ) qui montrent le poète simplement témoin des actes ou auditeur des chants ou des entretiens de bergers et de bergères, mais ne présentant pas, comme dans la pastourelle que nous appellerons classique, une requête d'amour à une bergère qu'il rencontre. Or l'étroite ressemblance de ces pièces avec les « chansons à personnages » est frappante. La seule différence est que la femme est ici toujours une bergère et qu'elle n'a pas de mari [3]. D'abord, comme le montrent le début et la mise en scène, ce sont également des *reverdies* [4], des chansons de printemps [5]; il y a même des allusions

1. Par une variation naturelle, c'est quelquefois un berger.

2. Citons encore (II, 47) un véritable *contrasto* entre berger et bergère, sans aucune intervention ou mention du poète.

3. Encore cette dernière condition n'est-elle pas sans exception. La pièce II, 27, nous présente une querelle de mari et de femme toute pareille à celles que retracent les chansons à personnages, si ce n'est que le mari, la femme et l'amant sont des bergers.

4. Le verbe *renverdir* se trouve également : *Compaigne, en la brueille Renverdist la fueille* (II, 26). Je dois noter à ce propos que ci-dessus (p. 556), en parlant de la *renverdie*, j'ai oublié de mentionner un article de M. O. Schultz sur ce mot (*Zeitschr. f. rom. Philol.*, IX, 150), dans lequel il a rassemblé à peu près les mêmes exemples et est arrivé aux mêmes conclusions que moi.

5. Il est inutile de reprendre ici tous les traits qui le prouvent comme pour les chansons à personnages : ce sont les mêmes. Je noterai seulement quelques formules : *La douçor del tens novel* (II, 22), *Quant voi la prime florete Blanchoier aval ces prés Et j'oi chanter l'aluete An commancement d'esté* (II, 24), *A l'entree dou tens novel* (II, 41), *El mois jolif d'avril* (II, 112), *Par lo comancement bel Dou douz mai* (II, 22), *En mai quant rose est florie* (II, 114), *An tens pascor* (III, 21, 22, 36), *El mois de mai* (III, 24), *An novel tens que naist la violete* (III, 45). Le genre était usé, et l'origine de ces formules était oubliée quand des poètes s'avisaient pour varier de mettre la scène à une autre saison, en été (*An tens d'aoust*, II, 73), en automne (*Quant ces moissons sont faillies*, III, 30), ou même en hiver (III, 1).

tout à fait directes aux fêtes de mai [1]. De même que, dans les chansons à personnages, le poète se représente comme assistant à un monologue ou à un dialogue. C'est ainsi qu'il entend la plainte d'une bergère (III, 38) ou d'un berger (II, 54; III, 2; III, 34), qu'il oppose son amour idéal à l'amour matériel que chante crûment un berger (II, 115), ou qu'au contraire il reçoit des leçons de « Robin » (II, 33), qu'il surprend l'aveu d'amour d'une bergère (II, 37, 45), qu'il est témoin du bonheur d'un couple pastoral (II, 63, 112 [2]) ou de la brouille momentanée de deux amants (II, 114; III, 16), qu'il entend les propos et voit les jeux du berger et de la bergère (III, 37, 45), auxquels se mêle parfois un tiers qui est évincé (III, 24 [3]). D'autres fois, comme dans tant de chansons à personnages, il écoute l'entretien de deux bergères, qui se donnent avant le mariage des conseils aussi peu honnêtes que ceux des femmes mariées de celles-ci (II, 24, 26 [4], 74 [5]), ou, variation évidemment plus récente, il entend la causerie de deux jeunes bergers amoureux (II, 73), ou il est initié à leurs rivalités (III, 36), ou il cause de

---

1. Les pièces II, 22, II, 26, III, 29, et III, 41 sont surtout intéressantes à ce point de vue. Dans la première le poète chevauche *lés un boschel Par lo comancement bel Dou douz mai*, et il trouve des *pastores* et des *pastoreaus*, couronnés de feuillage, qui *espringoient sor l'erboie*. Dans la seconde, une bergère dit à l'autre : *Compaigne, en la brueille Renverdist la fueille Et ivers s'an va; Cele sera forsenee Ki bien n'amera. Mabeline s'est vantee K'ele a la seve trovee, S'an flajolera.* Il s'agit évidemment d'un usage de printemps : on luttait à qui trouverait le premier la sève dans le bois. Dans la troisième, nous avons tout un charmant tableau des fêtes où on allait cueillir le mai : *Le premier jor de mai... Dous touses encontrai; Flors et glai Et mai portent a foison, Et chantent un novel son D'un douz lai.* Dans la quatrième nous voyons des *pastoureaus devisant... une feste... K'il feront le jour de may.* Dans les pièces II, 36, 41 (v. aussi III, 15), les bergers font de l'un d'entre eux « un roi, un roi nouveau » ; ce sont des rois de mai.

2. Dans la pièce II, 70, nous avons le même tableau, mais le poète est absent.

3. Dans III, 46, on voit une demoiselle qui veut séduire un berger, lequel reste fidèle à son amie; le poète s'est amusé à retourner le motif des pastourelles ordinaires.

4. Notons que dans cette pièce le poète ne figure pas.

5. On n'a que le début de cette pièce, mais elle devait être de ce genre.

théories d'amour avec deux bergères (II, 66), ou il voit deux bergères se disputer un amoureux (II, 53).

Un motif extrêmement fréquent dans cette catégorie de pastourelles qu'on peut appeler désintéressées est celui qui consiste à dépeindre les danses et les jeux des bergers, dont le poète se donne pour témoin : ce sont de petits tableaux idylliques parfois pleins de fraîcheur et de grâce (II, 30, 36, 41; III, 15, 27); mais trop souvent ces jeux dégénèrent en querelles, en rixes qui amusent le noble spectateur (II, 58, 77; III, 21, 22, 30 [1]). M. Jeanroy pense [2] que toutes ces pièces « objectives », qui ne se proposent que la peinture de la vie rustique, sont peu anciennes. Il a probablement raison pour la plupart de celles qui nous sont parvenues, mais elles se rattachent si étroitement aux précédentes, et celles-ci aux chansons à personnages, qu'elles doivent remonter également aux anciennes fêtes et danses du printemps, et que je ne puis les regarder, avec le savant auteur, comme des altérations récentes du type ordinaire de la pastourelle [3].

Venons à ce type, qu'on peut appeler classique, tel que nous l'avons défini, et, avant d'en rechercher les origines et le rapport avec les genres voisins, étudions-en les différentes formes.

---

1. Dans II, 22, le poète-chevalier veut s'y mêler, mais il est rudement repoussé; c'est une fusion de la pastourelle objective avec la pastourelle subjective.

2. P. 41-44. « Cette variété du genre, dit M. Jeanroy, est née dans la région picarde. » Cela n'est pas suffisamment prouvé par le fait que presque tous les poètes nommés dans des pièces de ce genre sont picards ou plutôt artésiens ; on sait que l'école d'Arras est très largement représentée dans nos manuscrits, et on voit seulement que cette variété a été volontiers cultivée dans le pays qui devait produire Adam de la Halle. Mais les pièces les plus nombreuses de ce genre sont anonymes, et on n'a pas de raison pour les regarder comme picardes (si ce n'est que toute la poésie lyrique courtoise a surtout fleuri dans cette région).

3. « A force de mettre en scène des bergers et des bergères qui n'étaient guère que des abstractions, on a eu l'idée qu'il pourrait y avoir quelque intérêt dans la peinture plus exacte des paysans tels qu'on en rencontre tous les jours » (p. 41). Mais ces bergers et ces bergères sont toujours représentés se livrant à des jeux ou à des danses, ce qui n'était assurément pas l'occupation habituelle des paysans qu'on rencontrait tous les jours.

La pastourelle, même ainsi restreinte, n'est pas en effet aussi stéréotypée qu'on le répète souvent depuis Roquefort [1]. Elle consiste, il est vrai, essentiellement en une proposition d'amour faite par le poète à une bergère qu'il rencontre dans la campagne, et ce poète est généralement un chevalier; mais les circonstances sont variées, et le succès surtout est différent. Il n'est pas exact de dire que le galant est presque toujours heureux dans son aventure. Sur 93 pièces qui nous sont parvenues (sans parler de celles qui sont trop incomplètes), c'est le cas pour 54 seulement, tandis que dans 30 le poète est éconduit, que dans 7 il est empêché de mettre à fin son dessein (dans la dernière, III, 17, il n'y a qu'une conversation). Il est même fort possible que la forme primitive soit celle où le chevalier est éconduit. Dans les chansons modernes (semi-populaires) qui traitent ce thème, c'est toujours le cas pour le gentilhomme ou le « monsieur » qui courtise une villageoise ; la *vilana* de Marcabrun renvoie le chevalier aux femmes de son rang [2]; autant en fait l'héroïne d'une pièce française qui est peut-être la plus ancienne qui nous soit parvenue [3] ; dans une autre, qui est au moins la plus ancienne datée que nous ayons [4], la bergère refuse également le chevalier et préfère son fiancé; c'est ce que fait aussi celle que chante Jean de Brienne dans sa jolie pastourelle (III, 1), qui est sans doute encore du XII^e^ siècle. Cette circonstance doit être prise en sérieuse considération pour apprécier le caractère et l'origine du genre. Au reste ces pièces elles-mêmes se divisent en quelques sous-genres. La bergère repousse le chevalier uniquement parce qu'elle est sage ou pieuse [5], ou parce qu'elle

1. « Qui en lit une en connoît mille, dit-il » (*De l'état de de la poésie française dans les XII^e^ et XIII^e^ siècles*, p. 224). Mais nous n'en avons pas cent, et sur ce nombre la moitié échappe à l'accusation d'uniformité.

2. M. Jeanroy (p. 31) a donné une charmante traduction française de la jolie pièce de Marcabrun.

3. C'est la pièce II, 4, qui a été connue et copiée dans le Midi (voir ci-dessous, p. 569, n. 1).

4. Il n'est pas du tout sûr que cette pièce (III, 40) soit de Jean Bodel, mais elle est certainement de 1187 (voir *Hist. litt. de la France*, t. XX, p. 616).

5. Voir les pièces II, 25 (elle se moque du chevalier), 52, 61, 68 (elle emploie la ruse et va se mettre sous la protection de son père); III, 21 (elle

reste fidèle à son ami ou fiancé, berger comme elle [1], appelé Robin [2], Guiot [3], Perrin [4] ou Simon [5]. Il est notable que dans plusieurs d'entre elles le poète l'approuve, lui sait « bon gré » de sa sagesse ou de sa fidélité [6], que dans plusieurs autres il se représente comme finement dupé [7] ou raillé [8] par elle, ou comme ayant grand'peur devant son ami qui la protège [9]. Ce dernier trait nous amène au second groupe de la classe de pastourelles que nous étudions : le poète, voulant emmener la bergère ou lui faire violence, en est empêché par les pasteurs qui viennent au secours de leur compagne [10].

---

invoque la sainte Vierge). M. Jeanroy (p. 21) restreint beaucoup trop le nombre des pièces de ce genre.

1. Voir les pièces II, 10 (son ami intervient), 37 (on n'a que le commencement), 48, 49 (elle fait *paier la muse* au poète), 65 (elle est fiancée ; la pièce est un pot-pourri), 78 (le commencement seulement); III, 1, 8, 9 (le commencement seulement), 59 (langage courtois).

2. II, 4, 5, 33, 50, 56, 57 (ruse et menaces), 60 (le commencement seulement), 71 ; III, 7 (elle se sauve dans le bois), 43.

3. II, 23, 43, 64.

4. Perrin : III, 20, 40 ; Perrot : II, 15 (elle se dérobe par ruse).

5. III, 52.

6. II, 33, 50, 61 ; III, 7.

7. II, 15, 49, 68 ; III, 7.

8. II, 25 ; III, 40.

9. III, 52. On voit combien il est exagéré de dire (Jeanroy, p. 19) que toute cette poésie « respire la haine et le mépris du vilain ». Pour le prouver, M. Jeanroy cite des refrains insérés dans des pastourelles, mais qui leur sont étrangers. L'auteur, qui avait si justement combattu les théories réalistes de M. Gröber, me paraît faire parfois encore trop de place à l'idée qu'il y aurait dans ces pièces toutes de convention un fonds de réalité. C'est ainsi qu'il pense (p. 22) que si on a choisi des bergères pour héroïnes de ces petites aventures galantes relatées dans la plupart des pastourelles, c'est qu'on n'osait les attribuer à de nobles dames, ou qu'il voit (p. 99) dans le langage cynique prêté souvent aux femmes dans les chansons à personnages une leçon indirecte donnée par les poètes aux belles dames trop sévères.

10. Voir les pièces II, 4 ; III, 5, 13, 39. Dans la pièce III, 4 (de Tibaud de Champagne), la bergère est consentante, et même (voir le v. 58) l'intervention des pasteurs qui font fuir le poète se produit trop tard. — Ici on peut trouver l'empreinte d'un certain antagonisme de classes, mais on ne peut dire que le chevalier ait le beau rôle. Il avoue qu'il a eu grand'peur (II, 22 ; III, 4, 5, 13, 39, 52) ou qu'il a été battu (II, 4).

La classe la plus nombreuse des pastourelles, nous l'avons vu, est celle où le poète réussit dans son entreprise. Soit par de belles paroles et des caresses, soit par la promesse ou le don de *joaus*, soit même par la force, il obtient ce qu'il demande. Mais là encore, malgré l'incontestable monotonie, il y a une certaine variété. Ainsi dans un premier groupe, qui est le plus agréable, tout se passe en discours : la bergère promet simplement son amour au chevalier [1]. Dans un autre, qui est de beaucoup le plus considérable, et celui qui a valu aux pastourelles une mauvaise réputation que certaines d'entre elles méritent assurément [2], le succès du poète est immédiat et il le relate avec une grossière complaisance. Là encore toutefois on peut distinguer certaines variantes, bien que le caractère général soit le même. Ainsi dans plusieurs pièces le poète nous avertit qu'il ne prend pas au sérieux son aventure : après qu'il a prodigué à la *pastoure* les formules de l'amour courtois, il remarque lui-même qu'il se moque d'elle [3] ; c'est encore pis quand pour l'abuser il va jusqu'à lui parler de mariage [4]. Ce qu'il n'obtient pas par persuasion, il le prend par force, mais il a soin de nous dire qu'elle le remercie ensuite [5]. Le plus souvent il la rend infidèle [6] à son ami [7], à Robin [8], à Perrin [9], à Gau-

1. Ainsi II, 3, 38, 40 (contre-partie des pièces où le poète a peur des bergers ; ici c'est lui qui dédaigne Robin, Guiot et Perrin, cette *vilonaille*), 42 (le commencement seulement), 46 ; III, 28, 29, 45, 47.

2. Il faut cependant citer les remarques fort justes de Bartsch (p. XVI), qui oppose leur « sensualité grossière, mais naïve », aux ordures des imitations allemandes.

3. Voir par exemple II, 18 (le commencement seulement), 28 ; III, 10. Notez l'étrange pièce II, 75, où c'est la bergère qui fait violence au poète.

4. Voir II, 6, 19, 69 (ici elle renonce d'elle-même à être épousée).

5. II, 13, 17, 20, 62, 67, 76 ; III, 6, 9 (la fin manque) ; III, 42, 48.

6. M. Jeanroy (p. 20) dit que c'est le fait de tromper un vilain qui « semble charmer le plus le poète dans son aventure » ; cette circonstance ne me paraît être qu'accessoire.

7. II, 31, 34 ; III, 14.

8. II, 8, 9, 11, 12, 16, 20, 29 (le commencement seulement), 35, 59, 62, 79 ; III, 12, 23, 26, 28, 35, 38, 47, 49, 51 (pièce ancienne et curieuse, la plus licencieuse de toutes ; l'apparition de la mère la rapproche des chansons à personnages ; l'attribution à Jocelin de Bruges est très douteuse).

9. II, 13.

tier [1], à Roignet [2], à Guiot et Foucon ensemble [3] ; d'autres fois il la console de l'abandon ou de l'infidélité de Robin [4] ou de Guiot [5]. C'est en somme le récit d'une bonne fortune sans conséquence et qui ne laisse pas de souvenir.

Sous cette dernière forme, qui est la plus répandue sinon la plus ancienne, et sous la forme d'un simple entretien entre le poète et une bergère ou un berger, la pastourelle n'existe pas seulement en français. Elle se trouve aussi en provençal, et on a depuis longtemps agité la question de savoir si elle avait passé d'une des littératures à l'autre et dans laquelle elle était originale. Raynouard, naturellement, n'avait pas hésité à regarder la pastourelle comme venue de Provence. Diez, qui, sans y insister, avait émis la même opïnion dans son livre sur la *Poésie des troubadours* (1826), la modifia dans les additions qu'il donna à la traduction française de ce livre publiée en 1845 [6], évidemment sous l'influence du passage bien souvent cité de Raimon Vidal : *La parladura francesca val mais et es plus avinens a far romanz a pasturelas, mas cella de Lemosin val mais per far vers e cansos e sirventes* [7]. L'année suivante, Wackernagel, mais pour d'autres raisons, revendiquait pour les pastourelles une origine septentrionale. Cependant il restait toujours une objection grave dans le passage, cité plus haut, de la vie de Cercamon, car Cercamon est après Guilhem IX le plus ancien troubadour connu, ayant été le maître de Marcabrun [8]. Brakelmann s'efforça de détruire l'autorité de ce passage en contestant en général la valeur historique des biographies des troubadours,

---

1. II, 21.
2. III, 32.
3. III, 31.
4. II, 7 ; III, 19, 49.
5. II, 51.
6. Voir *Jahrbuch für rom. Literatur*, IX, 163.
7. Comme le remarque fort bien M. Jeanroy (p. 24), ce passage prouve seulement qu'à l'époque où Raimon Vidal l'écrivait, au commencement du XIIIe siècle, la pastourelle était plus cultivée au nord qu'au midi.
8. On a d'ailleurs une pièce de lui que M. Rajna a datée avec toute vraisemblance de 1137 ; voir un article de M. Jeanroy dans la *Romania*, t. XIX, p. 394.

mais le reproche tombe ici à faux [1]; les arguments de Brakelmann en faveur de l'origine française de la pastourelle ont d'ailleurs peu de poids. M. Gröber, sans traiter la question de nationalité, a vu dans la pastourelle une simple variante de ce qu'il appelle le « son d'amours » [2], et il a insisté sur le caractère aristocratique du genre ; il ne veut même pas, comme Wackernagel, que les refrains qui y sont si souvent mêlés (uniquement dans les pièces françaises) proviennent de vraies chansons de bergers, « car, dit-il, dans ce cas ils exprimeraient mieux qu'ils ne le font le contentement que les bergers trouvent dans leur vie heureuse et bornée » [3] ; il fait cependant exception pour des refrains comme *dodorenlot* [4], qui imitent visiblement le son des instruments rustiques.

En somme, on se trouve en présence de deux séries de faits. Dès le commencement du XII[e] siècle, Cercamon fait des *pastoretas a la usanza antiga*, que nous n'avons pas. Son disciple Marcabrun, qui mourut sans doute vers 1150, nous a laissé deux pastourelles, qui n'ont pas, il est vrai, la forme classique, et dont l'une n'a presque du genre que le début, mais dont l'autre [5] est au contraire, malgré son caractère déjà tout aristocratique,

---

1. Voir Jeanroy, p. 26.

2. Voir ci-dessus, p. 551.

3. Nous reviendrons plus tard sur les refrains, et nous verrons qu'en effet ils ne proviennent pas de chansons de bergers ; mais la raison qu'en donne M. Gröber n'est peut-être pas suffisante.

4. Il ne cite que *do, dorenlot*, mais on peut en dire autant de bien d'autres, comme *aé* (III, 1, 13), *eo eo aé aé oo* (III, 20), *bon bon bon bon sadelarire dural dure lire dure* (II, 41), *travadelaritondenne travadelaritondon* (II, 44), *tirelire don tirelire don tridon* (II, 46), *chiberala chibele* (II, 63), *civalala duri durians civalala durete* (II, 58, et variante III, 21), *turelure* (II, 56), *triquedondele* (II, 95), *valura valura valuraine valura va* (III, 30). Il est même probable que le mot *vereli* ou *virenli*, changé plus tard en *virelai* par une association d'idées avec *lai* et devenu le nom d'une forme poétique spéciale (voy. ci-dessous, p. 603), n'est originairement qu'une onomatopée du même genre. Ces assemblages de syllabes sont d'ailleurs souvent donnés expressément dans nos chansons comme reproduisant le son des instruments pastoraux. J'ai dit plus haut (p. 559) qu'on semble même les avoir proprement désignés par le nom de *pastoreles*.

5. Voir ci-dessus, p. 563, n. 2.

la plus populaire de ton de toutes celles dont nous connaissons les auteurs. D'autre part, le genre des pastourelles, après Marcabrun, subit en Provence une longue interruption ; les grands troubadours du XII^e^ siècle ne le connaissent pas, tandis que dès la seconde moitié de ce siècle [1] nous le trouvons florissant au Nord ; au Midi il ne reparaît qu'à la fin du XII^e^ siècle avec Cadenet et Gavaudan, au XIII^e^ avec Gui d'Uisel et Guiraut de Borneil, et alors il présente, soit un caractère absolument différent de l'ancien genre, caractère tout courtois que M. Jeanroy a parfaitement étudié, soit au contraire des ressemblances avec la pastourelle française si étroites qu'elles font soupçonner une imitation [2], et à cette même époque Raimon Vidal reconnaît que dans la pastourelle les Français sont supérieurs aux Provençaux. C'est ce qui a porté M. O. Schultz à admettre que le genre était né fort anciennement, indépendamment, au Midi et au Nord ; perdu au Midi, il y aurait été plus tard repris par imitation du français. Ce système, combattu par M. Jeanroy, me paraît avoir, dans sa seconde partie, une réelle vraisemblance : sans entrer dans la discussion (et sans contester que certains poètes français, comme Tibaud de Blaison, aient pu au contraire imiter des pastourelles provençales), il me semble impossible de ne pas voir une importation française dans le nom typique de Robin, qui est le héros d'une pastourelle de Gui d'Uisel comme il l'est de tant de pastourelles françaises. Il est clair que ce nom n'a pu être attribué à l'amoureux, tantôt heureux, tantôt trompé, de la bergère [3] indépendamment dans deux pays différents ; or la forme en est toute française, et du moment que nous le retrouvons dans les pastourelles méridionales, il faut que celles-ci l'aient pris aux pastourelles du Nord [4].

---

1. C'est le cas pour une pastourelle en forme, il est vrai, de *balada*, et d'ailleurs fort jolie, imprimée par Diez (*Altrom. Sprachdenkmale*, p. 119).

2. Jeanroy, p. 24.

3. Robin, comme on l'a vu plus haut, n'est pas le seul nom donné dans nos pastourelles à l'ami de la bergère ; mais de bonne heure il prévalut et devint typique, comme celui de Marion pour la bergère.

4. Dans cette pastourelle de Gui d'Uisel, la bergère menace Robin de lui préférer Duran : on a ici au contraire un nom méridional, introduit par l'imitateur. Mais tout le petit discours de cette bergère (Jeanroy, p. 35) rappelle

J'ajoute que le passage cité de la biographie de Cercamon semble prouver que le biographe trouvait démodées des pièces qui ne ressemblaient pas à celles qu'on goûtait de son temps : le nom même de *pastoreta*, qui n'est que là, peut être regardé comme le nom originairement provençal et tombé alors en désuétude, par opposition à celui de *pastorela*, pris du français[1].

Mais ce qui est peu clair dans l'article de M. Schultz, c'est la façon dont il se représente l'origine même du genre. Il soutient que l'ancienne pastourelle provençale ne vient pas de la française, et également que la française ne vient pas de la provençale. Elles seraient donc nées spontanément dans les deux pays, sans lien entre elles, et avec le même nom, le même cadre, les mêmes données essentielles? Assurément, rien n'est moins probable. M. Jeanroy l'a très bien compris. Il fait ressortir les différences que présente au Midi et au Nord le développement du genre, mais il n'en attribue pas moins aux deux rameaux une tige commune, qui serait de toute nécessité méridionale, la pastourelle étant une conception aristocratique, et la poésie aristocratique étant née dans le Midi. J'ai dit plus haut comment il explique la naissance de la pastourelle, par le mélange d'un débat amoureux, d'une *oaristys* et d'un *gab*, et j'ai fait remarquer qu'il laisse de côté un des éléments essentiels du genre, la qualité de bergère invariablement donnée à la jeune fille. Il en néglige également un autre, que les pastourelles du type classique ne présentent pas avec moins de constance que celles des catégories étudiées plus haut : le cadre

---

de si près les pastourelles françaises (voir notamment II, 10) que j'ai peine à comprendre que l'imitation n'ait pas frappé M. Jeanroy. Cela n'empêche pas que le caractère général des pastourelles provençales ne soit, comme il l'a excellemment montré, différent de celui des pastourelles françaises ; mais c'est là un développement propre, qui ne prouve rien contre l'influence initiale.

1. Notons encore qu'une pastourelle française (II, 4) a été copiée, avec de grandes altérations qui indiquent une transmission orale, dans un chansonnier provençal : cette pièce, assurément fort ancienne, connaît déjà le nom typique de Robin. Une autre, également des plus anciennes (II, 6), a été aussi transcrite, au moins en partie, à la fin d'un chansonnier provençal. Voyez encore ci-dessous, p. 571, n. 2.

printanier dans lequel se meut l'action, et qui est presque toujours expressément indiqué au début [1].

Si l'on considère ces deux traits caractéristiques de la pastourelle, on est amené à la regarder comme la transformation, d'abord « jougleresque », puis aristocratique, de chansons et de petites scènes appartenant aux fêtes de mai. Que dans ces fêtes les bergers et bergères aient tenu le rôle principal, c'est ce que l'on comprendra facilement si l'on se représente que jadis les gens de cette condition étaient beaucoup plus nombreux qu'aujourd'hui et que, comme dans l'antiquité, ils avaient l'habitude de jouer des instruments [2] et de chanter des chansons [3]. Il me paraît probable que l'origine spéciale des pastourelles du type classique est une espèce de jeu où un chevalier, une bergère et son amoureux, appelé le plus souvent Robin, étaient mis en scène. C'était peut-être souvent une simple pantomime [4], ou une danse accompagnée de chansons [5].

---

1. Il serait fastidieux de reprendre encore une fois tous les débuts de la cinquantaine de pastourelles du type ordinaire que nous avons pour y montrer les allusions au printemps, au mois de mai, à la verdure, à la cueillette des fleurs, etc. Je signalerai seulement les débuts où figure le verbe *reverdir* : *Quant pré reverdoient* (II, 76) ; *C'est en mai quant reverdie L'erbe* (II, 78) ; *Quant revient la sesons Que l'erbe reverdoie* (II, 121) ; *Quant la sesons renouvele... Que raverdissent praeles* (III, 75) ; *An mai au dous tens novel, Ke florissent arbrexel Et prés renverdie* (III, 47). Dans la pièce II, 61, le dialogue qui s'engage entre le poète et la *pastore* semble bien attester l'usage typique de ce mot : *Pastorele, pastorele, Vois le tens qui renovele, Que reverdissent vergier et toutes herbes ; Biau deduit a en vallet et en pucele. — Chevalier, mout m'en est bel Que reverdissent prael : Si avront assez a paistre mi agnel, Je m'irai soef dormir soz l'arbroisel.*

2. Voir par exemple le joli passage d'*Aucassin et Nicolete* sur les instruments favoris des bergers. Dans le *Dit du mercier* le colporteur qui énumère ses marchandises dit : *J'ai de bons flageus a pastor*. On a vu plus haut que beaucoup des refrains des pastourelles ne sont que l'imitation des modulations des instruments rustiques.

3. « Totas genz... meton totz jorns lor entendiment en trobar et en chantar, que neg li pastor de la montagna lo maior sollatz qe ill aian an de chantar. » (R. Vidal, p. 68.) Dans un très grand nombre de pastourelles, la bergère est présentée comme chantant une chanson.

4. Voir là-dessus le curieux passage des *Tournois de Chauvenci*, p. 106.

5. Les refrains qui figurent dans tant de pastourelles, et auxquels j'aurai à revenir paraissent conserver des traces de cet usage.

Nous n'avons aucune indication sur la façon dont étaient exécutées les pastourelles postérieures [1], mais on peut croire qu'elles ne sont, au moins originairement, que des reflets de véritables ballets, et que ceux-ci ont continué d'exister parallèlement, en sorte que le jeu de *Robin et Marion*, d'Adam de la Halle, n'est en réalité que l'agrandissement d'un de ces petits ballets pastoraux à l'aide des situations habituelles des pastourelles, d'un dialogue plus ample, des refrains, etc. C'est un point de vue qui, pour être exposé comme il faudrait, demanderait toute une étude sur les fêtes de mai que je ne puis donner ici.

Maintenant où se sont produits ces chansons, ces ballets, et les dérivés auxquels ils ont donné lieu ? Est-ce au Nord ou au Midi ? Je suis bien d'avis, avec M. Jeanroy, qu'il faut leur chercher un point de départ unique, car on n'invente pas deux fois une forme aussi spéciale (qui, sauf quelques vagues imitations italiennes et les productions allemandes, postérieures et bien transformées, de l'école de Nithard, ne se retrouve pas à l'étranger). Mais je le chercherais dans une région intermédiaire, le Poitou, la Marche, le Limousin. Il y a des raisons sérieuses, que je ne puis exposer ici, pour croire que toute la poésie lyrique de l'ancienne France a son berceau dans cette région. Pour ne parler que des pastourelles, notons les faits suivants : d'une part, les auteurs un peu anciens de pastourelles provençales ont presque tous avec cette région des relations plus ou moins étroites : Cercamon et Marcabrun sont gascons, Gui d'Uisel et Cadenet furent en rapport avec des seigneurs du Poitou et du Limousin ; d'autre part, Hugues X de Lusignan est l'auteur d'une pastourelle en français [2]; Tibaud de Blaison,

---

1. Cependant un passage de la pièce II, 11 (*Chanteis et respondeis toz*) semble indiquer qu'on chantait le refrain en chœur, mais c'est bien isolé et précisément pour cette pièce assez peu probable, puisque le refrain change à chaque strophe. Voir encore Jubinal, *Nouv. Rec.*, I, 295.

2. « Cela, dit M. Jeanroy (p. 48), importe peu... La littérature française n'était nullement sur son terrain dans ces régions, et ce n'est pas du nord que leur venait la lumière poétique au commencement du XIIIe siècle. » Mais c'est précisément pour cela qu'il est curieux de voir un grand seigneur poitevin composer une pastourelle en français ; cela prouve que, comme le dit

auquel on en doit sans doute plus d'une [1], était un chevalier angevin qui possédait en Poitou le château de Mirabel, et qui vécut surtout en Poitou ; une des plus anciennes pièces du recueil de Bartsch (II, 13) est, comme la chanson de mai citée plus haut (I, 28), écrite en une langue non pas mixte, mais, comme l'a fort bien remarqué M. Jeanroy [2], artificiellement mélangée, par le Français qui en est l'auteur, de formes méridionales [3]. Nous sommes donc amenés naturellement à chercher dans cette région intermédiaire l'origine du genre, qui, se propageant de là au Sud et au Nord, a été plus cultivé au Nord et a fini par en revenir pour renouveler au Midi la forme ancienne tombée en désuétude. Ce genre n'est d'ailleurs qu'une variété d'un genre plus large, comprenant les chansons de bergers en général, et qui lui-même, ainsi que les « chansons à personnages », se rattache aux danses et aux réunions de fêtes, particulièrement aux fêtes de mai.

IV

Si M. Jeanroy, en regardant la pastourelle comme la combinaison d'un *contrasto*, d'une *oaristys* et d'un *vanto* ou *gab*, a

---

Raimon Vidal, on considérait que la langue du nord se prêtait mieux à ce genre que celle du midi. Voulant faire une chanson courtoise, Hugues de Lusignan aurait sans doute employé le provençal.

1. Bartsch ne donne à Tibaud de Blaison qu'une pastourelle (III, 2), mais il est bien probablement aussi l'auteur de II, 21, où est mentionné Mirabel (cf. Jeanroy, p. 29) ; on peut avec plus de sûreté encore lui attribuer la chanson à personnages I, 40, où le poète se représente chevauchant *De Blazon à Mirabel* ; ces mêmes mots se retrouvent dans le morceau III, 107, mais ils y sont sans doute simplement empruntés à I, 40, par le « parolier » du motet dont le morceau est une « partie » (ce morceau, sauf le début, n'a d'ailleurs rien ni d'une pastourelle ni d'une chanson à personnages).

2. P. 19.

3. Le mot *enamoras* se trouve encore, en rime avec *bras*, *pas*, etc., dans une pastourelle d'ailleurs toute française, qui n'est probablement pas de Moniot de Paris (III, 44). La pièce III, 10, assez originale de ton, et qui, si on suivait les règles des *Leis d'Amors*, devrait s'appeller une « chevrière », met en scène une fille qui s'appelle *Cabrote* parce qu'elle garde des *cabreaus* : ce ne sont pas là des formes françaises, et la pièce doit être imitée d'une chanson en dialecte méridional.

tenu trop peu de compte de l'élément pastoral et de l'élément printanier du genre, il n'en est pas moins vrai que les éléments indiqués par lui ont pu contribuer à la formation de la pastourelle. Le *vanto*, ou, pour mieux dire, le récit plus ou moins fantaisiste et burlesque d'une bonne fortune que le poète s'attribue, se trouve effectivement dans la fameuse chanson de Guillaume IX, *En Alvernhe part Lemozi*, et, à en juger par certains passages de sa biographie, se trouvait dans d'autres œuvres du même poète qui ne nous sont pas parvenues. Nous avons admis, quoique sous une autre forme que M. Jeanroy, que le débat amoureux formait bien le noyau tout au moins d'une importante catégorie de pastourelles ; on y reconnaît un débat amoureux enfermé dans un cadre narratif, pastoral et printanier, et rattaché à la personne même du poète. Peut-on retrouver le débat amoureux à l'état simple, dégagé de ce cadre et de cette attribution ? Peut-on lui découvrir un rapport avec ces fêtes de mai où nous avons cherché l'origine de la pastourelle ? Telles sont les questions que nous devons maintenant examiner et qui nous amènent à dire un mot, en dehors du débat amoureux ou printanier, du débat en général.

L'altercation poétique est certainement un des genres les plus répandus de la poésie française (et latine) du moyen âge. Mais, d'ordinaire, elle n'a aucunement un caractère lyrique ; elle s'exprime dans la forme de vers destinés à la récitation dialoguée. Elle appartient certainement aux traditions des *jœculatores* des bas siècles romains. Nous avons ainsi conservé un curieux échange d'injures entre Térence (*vetus poeta*) et un *derisor*, qui remonte au moins au VII^e^ siècle, et qui a dû servir de prologue à la reprise d'une pièce de Térence. La persistance de cet usage de faire précéder une représentation par une sorte de parade liminaire où l'auteur qu'on allait jouer était attaqué et défendu nous est attestée jusqu'au XIII^e^ siècle par le *Jeu du Pèlerin*, prologue dans le même goût d'une représentation de *Robin et Marion*, dans la patrie d'Adam de la Halle, après sa mort. Le débat des *Deus Bordeors* nous montre encore une forme de divertissement très analogue. D'autres pièces, moins évidemment destinées à l'exécution, font précéder ou suivre l'altercation d'un court récit et d'un épilogue : telles sont les disputes de *Charlot* et du *Barbier*, de *Marguet* et de son con-

tradicteur (qui est ici le poète lui-même), du *Croisé* et du *Descroisé*, etc.

Toutefois plusieurs de ces pièces ne sont pas sans rapport avec ce qui nous semble être en grande partie le point de départ de notre poésie lyrique, à savoir les fêtes de mai. Tel est, avant tout, le *Débat de l'Hiver et de l'Été* (c'est-à-dire du printemps), qui, représentés par des champions symboliquement vêtus, se livraient, dans ces fêtes, un combat où le premier était toujours vaincu. Il était naturel que ce combat fût parfois précédé, accompagné ou remplacé par des chants, par une lutte de paroles. Cet usage remonte très haut, et nous avons conservé des traces de l'existence, même dans l'antiquité, du débat de la saison de mort et de la saison de vie. Une petite pièce égarée dans le recueil des fables ésopiques nous présente une dispute entre Χειμών et Ἔαρ, où chacun d'eux vante ses avantages et où il est fait clairement allusion aux fêtes de mai [1]. Une poésie d'Alcuin porte le titre de *Conflictus Veris et Hiemis* : *Hiems* veut retarder le chant du coucou, tandis que *Ver* veut le hâter ; Palémon conclut en faveur de *Ver* et appelle le coucou en l'invitant à chanter et sans délai [2]. Dans un *spel* néerlandais, qui nous présente une forme amplifiée du débat, les deux adversaires se défient, et chacun d'eux a ses partisans prêts à combattre pour lui ; enfin « dame Vénus » s'entremet et prononce l'arrêt de conciliation [3]. Cette intervention de Vénus paraît conserver le souvenir des fêtes païennes qui célébraient, avec le renouveau de la nature, le moment où la déesse de l'amour exerce le plus universellement son empire [4].

Les *Débats de l'Hiver et de l'Été* que nous avons conservés en français n'ont pas, à dire vrai, un caractère lyrique. Dans une

---

1. Halm 414. L'hiver reproche au printemps de troubler le repos des hommes : dès qu'il paraît, on se répand dans les prés et les bois pour y cueillir des fleurs et en orner ses cheveux. C'est ce qu'on appelait au moyen âge : *querir le mai*.

2. Dümmler, *Poet. Carol.*, I, 270.

3. Voir Jan te Winkel, *Geschiedenis der meddennederlandsche Letterkunde*, p. 522.

4. Voir notamment le *Pervigilium Veneris* et ce que les commentateurs de ce poème ont réuni à ce sujet.

pièce anglo-normande [1], il y a une courte introduction narrative; chacun des adversaires plaide sa cause en un rythme différent, mais non lyrique. Un poème génois du XIVe siècle est visiblement imité d'un original français à peu près semblable [2], Il en est de même dans le poème en quatrains du XIVe siècle qui, malgré son peu de valeur poétique, a eu longtemps un grand succès en France et a été traduit en anglais [3]. Mais des formes lyriques se retrouvent encore aujourd'hui vivantes dans le sud de l'Allemagne, en Franconie, en Bavière, en Suisse et en Styrie [4]. Donnons un échantillon du débat styrien, qui montrera le caractère de toutes ces compositions : « L'Été. Aujourd'hui pour vous est un jour cher, un jour joyeux, parce que la campagne va me retrouver. *L'Hiver est dur, le Printemps est doux.* — L'Hiver. Je suis l'Hiver, et je ne te donne pas raison. Chétif Été, tu n'es que mon serviteur. *L'Été est sans vigueur et n'approche pas de moi.* » Le dernier vers de chacune de ces répliques reparaît à la fin de toutes les autres ; c'est le refrain que chantent les deux chœurs opposés qui entourent, l'un l'Hiver, l'autre l'Été. Des usages et des chants fort semblables ont dû exister chez nous dans les fêtes du printemps.

D'autres débats, sans porter aussi directement sur le sujet même de ces fêtes, y sont cependant clairement rattachés. Ainsi le fameux débat sur le mérite respectif en amour des clercs et des chevaliers [5] est toujours placé au printemps, déjà dans la plus ancienne forme qu'il ait revêtue, et qui remonte probablement au XIe siècle, celle du concile de Remiremont :

Veris in temporibus
Sub aprilis idibus
Habuit concilium
Romaricimontium [6].

---

1. Jubinal, *Nouveau recueil de contes*, II, 40.
2. *Archivio glottologico italiano*, II, 206.
3. Voir A. de Montaiglon et J. de Rothschild, *Recueil de poésies françaises des XVe et XVIe siècles*, t. X, p. 41-53. La savante note que M. Ém. Picot a jointe à cette édition nous a fourni plusieurs des indications données ci-dessus.
4. Voir Böhme, *Altdeutsche Lieder*, no 272.
5. Voir G. Paris, *La littérature française au moyen-âge*, § 104.
6. Voir Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, p. 7.

Les pièces latines et françaises qui, sous les noms de *Phyllis et Flora*, *Hueline et Aiglentine*, *Florence et Blancheflor* [1], *Melior et Idoine*, mettent en scène deux jeunes filles qui soutiennent la supériorité, l'une du chevalier, l'autre du clerc, commencent toutes par une description du printemps. Dans toutes les pièces françaises, les juges du différend sont des oiseaux, ce qui nous ramène originairement, comme on l'a vu, à une conception printanière [2]. Même des pièces d'un esprit tout opposé à celui des fêtes de mai, des débats à tendance morale, comme celui *de la Fole et de la Sage*, sont placés dans le cadre conventionnel qui semblait inséparable du genre :

> Iver le pereceus, qui toz jorz frit et tramble...
> Cil cui tout le mont het avoit sa seson faite,
> Et ver estoit entré, qui toute chose enhaite,
> Aus bestes, aus oiseaus lor nature a ratraite,
> Dames et chevaliers duist d'amors et afaite [3].

On le comprend mieux pour une « bourde » aussi peu édifiante que l'est la desputoison anglo-normande de *Gilote et Johane* :

> En may par une matigné s'en ala juer
> En un vert bois ramé un jevene chivaler [4].

Ce sont ces débats, bien qu'ils ne soient pas proprement lyriques, qui se rapprochent de nos chansons à personnages, bien plus que les débats qu'on trouve en si grand nombre dans la poésie lyrique du Midi (*tençons*), et qui ont un caractère très personnel et purement littéraire. Les sept débats français que M. Jeanroy cite et qu'il a imprimés n'ont vraiment non plus rien à faire avec le sujet que nous étudions, sauf deux (III, IV), qui sont de véritables chansons à personnages et auraient dû être admis par Bartsch dans son recueil. Les curieuses pièces I et V sont toutes personnelles ; le n° II est une singulière altercation évidemment fictive ; le n° VII est à tort considéré par

---

1. Il y a deux poèmes différents où les deux rivales portent ces noms voir la note de M. Paul Meyer, *Romania*, XV, 332.
2. Voir ci-dessus, p. 554.
3. Jubinal, II, 73.
4. Jubinal, II, 28.

l'éditeur comme un dialogue [1]. Il n'y a guère que le n° VI qu'on puisse regarder comme étant vraiment un débat, mais il est tout à fait théorique et d'ailleurs peu ancien (de Richard de Fournival).

Mais il a réellement existé, nous l'avons vu, un type de débat amoureux, caractérisé, comme le dit M. Jeanroy, par un dialogue entre un garçon qui attaque et une fille qui se défend par toutes sortes de moyens et qui finit par céder. Ce type remonte sans doute à l'antiquité, et M. Jeanroy a raison d'en rapprocher la célèbre idylle de Théocrite. En France, il a généralement été supplanté, du moins dans nos recueils, par la chanson à personnages et la pastourelle, où le débat amoureux est encadré dans un récit ; mais il reste des traces de la forme primitive. La pastourelle II, 47, du recueil de Bartsch, la pièce du ms. Douce publiée par M. P. Meyer sous le nom de « tenson » [2], et qui met en scène une béguine en sont des spécimens peu anciens sans doute, mais qui attestent l'existence du genre. A ce genre appartient aussi, comme l'a excellemment démontré M. Jeanroy, le fameux *contrasto* de Cielo d'Alcamo, sur lequel on a fait tant de conjectures et de recherches. Ce n'est pas la continuation du chant « amébée » des pasteurs de Sicile, car le chant amébée, qui existe encore en France [3] et en Italie [4], consiste essentielle-

1. M. Jeanroy a bien eu l'idée (p. 52) que tous les couplets pourraient bien être prononcés par un seul personnage (non pas par Jean de la Tournelle, comme une distraction le lui fait dire : Jean, appelé une fois de la Tournele, est l'ami auquel s'adresse l'auteur de la pièce), mais il l'a rejetée : « Ce qui est certain, dit-il, c'est que la pièce est mutilée, et que, complète, elle était un dialogue (voir le 1er vers du 3e couplet). » Je ne vois pas que la pièce soit incomplète (sauf les deux vers qui manquent aux str. 1 et 2), et le vers 1 de la str. 3 ne me paraît nullement prouver que nous ayons là un dialogue. Le même personnage poursuit et développe absolument la même idée dans les cinq strophes, et la dernière (où je lirais *pourchace* au lieu de *pourchacent*) termine très bien ce curieux petit poème.

2. *Recueil d'anciens textes bas-latins, français et provençaux*, 2e partie, n° 52, p. 379. Le titre de *tenson* n'est pas dans le manuscrit.

3. Voir Jeanroy, p. 262. Un usage poétique analogue a existé en Portugal (*ibid.*, p. 261).

4. M. Jeanroy (p. 261) cite les *romanelle* qui s'échangent dans le Ferrarais ; l'usage d'improviser des strophes à l'envi désigné sous le nom de *stornellare*, se retrouve en Toscane et ailleurs encore.

ment dans le chant alterné de couplets qui ne se répondent que vaguement, même par paires, dont chaque paire n'a aucun rapport avec la paire précédente ou suivante, et qui ne forment pas un tout. Ce n'est pas non plus, comme le voulait Caix, une simple imitation des pastourelles françaises, car il y manque l'élément pastoral et printanier et la diversité de classe des interlocuteurs [1]. C'est la composition, volontairement triviale et populaire, d'un homme qui connaissait fort bien la poésie française, alors certainement très répandue en Italie méridionale et en Sicile [2], et qui a imité les débats amoureux, dont nous venons de constater l'existence, avec une fougue et un naturalisme qu'on ne trouve guère dans les pièces analogues qui se sont conservées chez nous. La ressemblance avec celles-ci n'en est pas moins frappante : comme dans la pièce II, 47, de Bartsch, l'amoureux connaît la belle depuis un certain temps ; comme dans cette même pièce et la « tenson » de la béguine, elle finit par céder, après avoir résisté plus ou moins longtemps et plus ou moins sincèrement. Dans toutes ces pièces, le dénouement est indiqué avec la même franchise.

Ce genre de débats a d'ailleurs survécu dans la poésie populaire : il vit encore dans la célèbre chanson des *Transformations*, qui a dû de nos jours une vogue si étendue à sa mise en œuvre par Mistral et Gounod, et dont on a des variantes françaises, provençales, languedociennes, gasconnes, catalanes, italiennes (Toscane, Midi, Sicile), latines et roumaines [3]. Il est difficile de dire à quelle époque elle remonte [4], et quel est son lieu d'origine ; ce qui est sûr, c'est qu'elle a donné au thème du débat amoureux son expression la plus complète et la plus poétique. Or cette chanson appelle naturellement, par ses strophes alternées, une exécution qui en fait un petit drame, et il est probable qu'elle est souvent ainsi mise en scène, dans le Velay par exemple, où, d'après Victor Smith, elle charme habituellement

1. Tout au moins cette diversité, si elle existe (Jeanroy, p. 269), y est à peine indiquée,

2. Voir Jeanroy, p. 253 et l'article de M. d'Ovidio cité p. 270.

3. Voir Jeanroy, p. 14, n. 2.

4. On en retrouve des vestiges dans la poésie grecque moderne.

les heures de repos des moissonneurs et des moissonneuses [1]. Il nous est facile de nous la représenter comme jouée ainsi aux anciennes fêtes du printemps.

Il en est de même d'une autre chanson d'un caractère différent et d'une inspiration fort voisine de celle de nos chansons à personnages, qui existe également dans toutes les provinces de France et qui a passé en Catalogne et dans le nord de l'Italie [2]. C'est la chanson de *Marion*, où une femme, surprise par son mari en compagnie illicite, trouve à toutes les accusations des réponses improvisées avec une assurance et une présence d'esprit qui confondent le jaloux : c'est un petit chef-d'œuvre de malice populaire. Or cette chanson s'exécute dramatiquement dans plusieurs de nos provinces, tantôt entre deux jeunes filles, dont l'une prend le rôle du mari [3], tantôt entre deux garçons dont l'un s'habille en femme [4], et sans doute aussi entre un garçon et une fille. L'origine française de ce « débat » est certaine ; la date en est probablement peu reculée, mais l'exécution dramatique dont il est l'objet semble attester un ancien usage, et l'esprit qui l'anime est trop conforme à celui de nos vieilles danses printanières pour qu'il ne soit pas permis de croire qu'il s'y rattache.

Ainsi nous retrouvons bien, derrière les chansons à personnages et les pastourelles, un débat à côté d'un monologue ; mais ce débat paraît remonter à une scène chantée et dansée dans des réunions joyeuses et notamment dans les fêtes du printemps.

V

Je passerai rapidement sur le genre auquel M. Jeanroy a consacré un chapitre (III), d'ailleurs fort intéressant, de sa pre-

1. *Romania*, VII, 62.

2. Voir Nigra, *Canti pop. del Piemonte*, nº 85.

3. « En Velay... les dentelières... en font une sorte de comédie. L'une d'elles joue la femme et l'autre le mari... En Lorraine, *Marion*... devient, le mardi-gras, une scène à deux personnages, jouée par des jeunes filles. » (V. Smith, *Romania*, IX, 568.)

4. D'après D. Arbaud (*Chants pop. de la Provence*, II, 156), cette chanson s'exécute dramatiquement dans toute la Provence par deux garçons, dont l'un est habillé en femme.

mière partie : il appartient à une classe tout à fait différente de celle à laquelle se rattachent les genres étudiés jusqu'ici, et il est d'ailleurs à peine représenté dans ce qui nous est parvenu de notre ancienne poésie lyrique. Il s'agit de la « chanson d'aube » ou, comme dit l'auteur, empruntant à la terminologie provençale un mot qui n'est pas employé dans ce sens en français, de l' « aube ». Ce n'est, à vrai dire, qu'une variante d'un genre plus étendu et plus largement représenté, qu'on peut appeler la « chanson de séparation », qui exprime la douleur de deux amants obligés de se quitter. On voit tout de suite que ces chansons, par leur caractère même, ne peuvent guère avoir, comme les autres, leur origine dans des fêtes publiques et dans des réunions joyeuses. Elles sont, en outre, beaucoup plus personnelles : tandis que jamais les pièces appartenant aux genres précédents n'expriment ou ne racontent les sentiments réels des auteurs ou les événements de leur vie (le rôle du poète dans la pastourelle étant évidemment fictif), la chanson de séparation, tout en étant dans la plupart des cas une chanson à personnages, arrivée même, dans l'*alba* provençale, à un type très conventionnel, n'en semble pas moins ou n'en peut pas moins avoir son origine dans la réalité. C'est essentiellement, et surtout à l'origine, une chanson féminine : la femme exprime ses regrets d'être obligée de se séparer de son amant. Les motifs de la séparation peuvent être patents (voyage forcé, guerre, etc.) : dans ce cas, les chansons sont presque toujours profondément émues et insistent sur les tristesses de l'absence et les promesses de fidélité ; les croisades, qui entraînaient tant de jeunes chevaliers loin de leur patrie, ont suscité toute une série de pièces de ce genre [1], dans lequel rentrent tout naturellement les chansons où c'est une femme abandonnée qui exprime sa douleur [2]. Les chansons de séparation propre-

1. M. Jeanroy pense que des chansons de femmes pleurant le départ de croisés sont nées les chansons où des croisés à leur tour font leurs adieux ; mais le fait même de ce départ si périlleux et si émouvant devait assez naturellement inspirer un chevalier croisé et poète pour qu'il soit permis de croire que ces chansons sont nées spontanément.

2. Je laisse de côté les nombreuses chansons sur l'absence, l'infidélité, le retour, etc., dont l'étude entraînerait trop loin.

ment dites sont souvent, dans la poésie « courtoise » où elles ont pénétré, accompagnées de dialogue [1], et c'est là un thème qui appartient bien à la poésie ancienne et populaire, car nous le retrouvons dans des chansons du XV^e^ siècle qui ne se rattachent pas à la poésie savante de l'âge chevaleresque, mais remontent directement à la source primitive [2].

Toutes ces chansons, que je ne fais qu'indiquer, pourraient être étudiées dans un autre contexte, à propos des chansons de femmes, ou plus généralement des chansons d'amour. Si je les ai rappelées ici, c'est à cause de leur rapport avec la chanson d'aube ; celle-ci n'est, en effet, qu'un chant de séparation entre deux amants au point du jour. La nuit a favorisé une furtive entrevue; arrive le jour, il faut se quitter. La chanson, évidemment, n'a pas été composée au moment même du fait qui en est le sujet ; elle en conserve et en idéalise l'impression. La forme primitive est très probablement un simple monologue de femme : la femme se représente l'heure douloureuse de la séparation; elle maudit le jour qui lui enlève son amant, ou elle s'efforce de le retenir un moment encore [3], ou au contraire elle l'excite, malgré elle, à partir, puisqu'il le faut et que l'aube cruelle arrive [4]. Cette forme toute simple se présente, mais déjà mêlée d'éléments courtois, dans la jolie chanson attribuée à Gace Brulé [5]; une forme plus primitive encore est attestée par un « refrain « cité par M. Jeanroy :

L'aube s'apert au jor,
Qui moi et vous depart, dous amis[6],

---

1. Voir par exemple la chanson de croisade (1659 Raynaud) ; *Archiv* de Herrig, XLII, 277.

2. Voir par exemple, G. Paris, *Chansons du XV^e^ siècle*, n° XX.

3. A cette variante appartient sans doute le refrain cité p. 77 : *Est-il jors ? nenil encores. Deus, quel parler d'amors fait ores !*

4. Ce motif est très ancien et se retrouve dans l'antiquité ; voir la chanson locrienne citée par M. Jeanroy, p. 143. Cf. la chanson portugaise inachevée citée p. 142.

5. Bartsch, *Chrest. fr.* (4^e^ éd.), col. 282 ; cf. Jeanroy, p. 77-78.

6. Jeanroy, p. 77 (ici et ailleurs je néglige de reproduire dans mes citations les traits dialectaux que présentent parfois les manuscrits).

et on la retrouve à peu près intacte dans la poésie semi-populaire du XV^e^ siècle :

> Mon ami, la nuit s'en va et le jour vient :
> Departir de nos amours il nous convient,
> Baisons nous, acollons nous, mon ami gent,
> Comme font vrais amoureux secretement[1].

De très bonne heure, ces plaintes de la femme sont précédées d'un court récit [2] ou font partie d'un dialogue [3]. Dans d'autres chansons d'aube, qui sont sans doute dues à un développement postérieur, c'est l'amant et non l'amante qui parle [4].

Ce qui donne à plusieurs de ces pièces un charme tout particulier, c'est un trait qui paraît fort ancien et qui est profondément poétique. Malgré l'évidence de l'approche du moment qui les oblige à se quitter, les amants ne veulent pas y croire ; ils essayent d'interpréter conformément à leurs vœux les avertissements que leur donne la nature. Dans plusieurs chansons d'aube allemandes, les amants s'efforcent de croire que le jour naissant est la clarté de la lune. En France, par une gracieuse variante, ce n'est pas le jour lui-même, c'est l'alouette annonçant son approche que les amants accusent de les tromper. Un « refrain » qui a dû être très répandu dit :

> Il n'est mie jors, saverose au cors gent :
> Si me conseut Deus, l'aloete nos ment [5].

Et ce thème du démenti donné à l'alouette s'est conservé

---

1. *Chansons du XV^e^ siècle*, n° XXX. Il y a d'abord un récit de l'entrevue.

2. Le récit lui-même est placé dans la bouche de la femme, dans la charmante pièce I, 31, du recueil de Bartsch.

3. Le dialogue se rencontre très anciennement, par exemple dans la pièce allemande (mais imitée du français) de Dietmar d'Aist, citée par M. Jeanroy, p. 71. Cf. la pièce I, 38, de Bartsch, où le poète intervient et où toute la mise en scène est fort particulière.

4. Une parodie pieuse d'aube (*Archiv* de Herrig, XLIII, 245) appartient à cette variation : *Li jors vient : Se de moi ne me ſouvient, je sui perdus : S'en doi bien estre esperdus.* Voir encore ce refrain (Raynaud, *Motets*, II, 106) : *Li jors m'a trové Es jolis braz m'amie.*

5. Voir deux variantes dans Jeanroy p. 68.

dans une chanson populaire dont il existe beaucoup de variantes [1], et qui a passé en Italie, où elle a subi une altération évidente, d'origine citadine d'après M. Nigra [2] : l'hirondelle a remplacé l'alouette. C'est probablement dans quelque ballade imitée du français que Shakespeare aura trouvé ce motif, qu'il a immortalisé ; la forme qu'il en offre paraît même plus ancienne et plus complète que celles que nous avons conservées : au lieu de donner simplement un démenti à l'alouette, Juliette essaye de se persuader que son chant matinal est le chant nocturne du rossignol, et tel doit bien avoir été le thème primitif [3].

Mais ce n'est pas toujours le chant de l'alouette qui vient frapper l'oreille des amants et les arracher à leur bonheur ; dans plusieurs versions intervient la *gaite*, le veilleur, et l'apparition de ce personnage nous amène à une forme très particulière de la chanson d'aube. Le fait d'être nécessairement placée au point du jour ou à la fin de la nuit la rapprochait de chansons, d'ailleurs d'un tout autre genre, qui étaient consacrées soit à entretenir la veille pendant la nuit, soit à inviter au réveil. Les « chants de veille » nous apparaissent d'abord sous une forme religieuse : Pline le Jeune, dans sa fameuse lettre, atteste déjà que les chrétiens, en Asie Mineure, se réunissaient *ante lucem* pour chanter, et plusieurs des plus anciennes hymnes (notamment de saint Ambroise) sont des *nocturnes*, où les fidèles réunis pour veiller pieusement s'exhortent à ne pas s'endormir [4]. Les veillées de fête, originairement toutes con-

---

1. Jeanroy, p. 69.

2. Il a dû exister anciennement en Italie des formes où l'alouette avait conservé son rôle ; voir Crescini, *Per gli studi romanzi* (Padova, 1892), p. 163-168.

3. M. Jeanroy cite une chanson chinoise d'une très haute antiquité où se retrouve ce motif avec une frappante conformité à nos chansons : le coq chante (il remplace aussi l'alouette dans une chanson populaire vaudoise ; voir Jeanroy, p. 69, n. 2), mais on déclare que ce bruit est le bourdonnement des mouches ; le jour paraît, mais c'est la clarté de la lune.

4. Une imitation de ces chants pieux est le chant qu'on appelle « des soldats de Modène », et qui est en réalité le chant des clercs exhortant les défenseurs de la ville assiégée (en 924 par les Hongrois) à ne pas s'endormir

sacrées aux exercices pieux, le furent de bonne heure à des divertissements profanes, et il y eut certainement quelques chants de veille de ce genre, mais ils furent naturellement peu nombreux [1]. Le chant de veille a aussi servi à exprimer des sentiments personnels ; un amant qui ne dort pas chante son tourment :

Dormez, qui n'amez mie !
J'aim, si ne puis dormir [2].

Dorme cuers ou n'a nul bien !
Ja n'i dormira le mien [3].

Un genre voisin du chant de veille est ce que j'appellerai « le chant d'éveil ». Il présente naturellement diverses variantes. Ou bien une réunion, à l'approche du jour, célèbre le lever du soleil et l'accompagne de l'expression de quelques sentiments appropriés : telles sont, dans l'ordre religieux, plusieurs des plus belles hymnes de saint Ambroise [4]. Ou bien un chanteur en particulier invite ceux qui dorment à se réveiller et leur annonce le lever du jour. La forme de ce genre qui nous paraît la plus naturelle est l'*aubade* donnée à une femme aimée ; mais elle paraît presque inconnue au moyen âge : l'*alba* provençale est tout autre chose. Elle a cependant dû exister assez anciennement en Provence, d'où nous vient le mot, postérieur d'ailleurs au vrai moyen âge [5]. En France, le

---

et à chanter des chansons en se relevant au guet : *Fortis juventus, virtus audax bellica, Vestra per muros audiantur carmina, Et sit in armis alterna vigilia, Ne fraus hostilis haec invadat moenia. Resultet echo comes :* Eja ! vigila ! *Per muros :* Eja ! *dicat echo*, vigila ! (Du Méril, I, 269). *Eja ! vigila !* était évidemment le cri des sentinelles.

1. Citons ce refrain (Bartsch, p. 101) : *Il est annit neut de feste, Et demain li jors.*

2. Bartsch, p. 270.

3. Raynaud, *Motets*, II, 122.

4. Cf. Jeanroy, p. 74-75.

5. Je prends cette occasion de citer le plus ancien exemple du mot que j'aie rencontré ; il se trouve dans le roman de *Paris et Vienne*, écrit en 1432 par le Marseillais Pierre de la Sippade : « Paris et Edouard aloient de nuyt soubz la chambre de Vienne, faisans aubades de leurs chançons, car ils chantoient moult bien, et puis jouoient de leurs instrumens chançons mélodieuses » (fol. IV r° ; voir aussi fol. XXXII v°).

chant d'éveil, adressé non à une femme mais à un ensemble de personnes qui doivent sans doute célébrer une fête, a dû être assez répandu, mais ne nous a guère laissé de monuments ; on a une chanson de croisade, datant probablement de 1189, qui nous en offre une parodie pieuse et nous en atteste par là l'existence [1] ; des imitations postérieures nous montrent qu'il n'était pas tombé en désuétude [2]. Par ce point de contact, assez léger d'ailleurs, la chanson d'aube, dont nous allons indiquer très rapidement le développement ultérieur, peut n'être pas sans rapport avec les fêtes printanières, auxquelles il est naturel que le chant d'éveil ait été surtout appliqué.

Mais une forme plus répandue, et qui a eu plus d'importance, est celle où un personnage spécial est chargé de réveiller les dormeurs. Ce personnage, c'est la *gaite* (prov. *gaita*), le veilleur, qui, posté sur la plus haute tour du château, annonce les heures de la nuit, mais a surtout pour mission d'annoncer le jour dès qu'il paraît, de *traire le jor*, comme on disait par une curieuse métaphore. La *gaite* est toujours munie d'instruments de musique [3] ; mais elle ne se contente pas de sonner son cor ou sa *buisine* ; elle chante parfois toute la nuit [4],

---

1. *Vos qui amés de vraie amor, Esveilliés vos, ne dormés mais* (il faut lire ainsi au lieu de *pais*, forme du copiste lorrain) : *L'aloete nos trait le jor, Et si nos dit en ses refrais Que venus est li jor de pais...* (Jeanroy, p. 69). L'original portait sans doute : *Que venus est cel jor li mais*, ou quelque chose d'analogue.

2. Par exemple : *Resveillez vous, tous gentils compagnons* (chanson de 1530, dans le recueil de Weckerlin) ; ce vers est certainement plus ancien et paraît avoir servi de modèle à une chanson du XVe siècle : *Resveillez vous, Picars et Bourguignons*. Notons aussi le refrain encore aujourd'hui très répandu : *Ho ! Renaut, réveille-toi, veille, Ho ! Renaut, réveille-toi*.

3. Les témoignages de ce fait seraient innombrables. Je citerai seulement ce passage de *Gautier d'Aupais* où Gautier s'engage comme *gaite* dans un château : *Gautiers est demorés, s'achata moïnel, Grant buisine d'arain et cornet et fretel* (p. 10). C'est à cause de cela qu'en catalan, espagnol, portugais, *gaita* a pris le sens de « flûte ». Même en dehors de ses fonctions, la *gaite* se présente naturellement comme habile à jouer des instruments (voir Bartsch, III, 22).

4. Ainsi Malebouche, chargé des onctions de *gaite*, dans le *Roman de la Rose* (Jeanroy, p. 63).

ou excite par une chanson, à l'aube, les gens qui dorment à se réveiller [1]. Il y avait là un motif poétique qui a été exploité de très bonne heure : il a déjà fourni le thème de la curieuse pièce latine avec refrain provençal qui remonte au commencement du x[e] siècle et sur laquelle on a tant disserté sans arriver à la comprendre. Ce n'est pas le veilleur qui chante, puisqu'on y parle de lui (*spiculator*) comme d'un tiers, mais c'est un chant d'éveil analogue à ceux qu'il pouvait chanter. C'est sans doute la parodie religieuse d'un de ces chants ; rien n'indique d'ailleurs que l'amour jouât un rôle dans la pièce originale, destinée à réveiller des gens endormis [2]. Les seuls mots du refrain en langue vulgaire qui soient intelligibles, *l'alba par,* nous montrent déjà le type des *albas* provençales, où le mot *alba* doit toujours figurer au refrain [3].

Mais ce genre en provençal (sauf quelques parodies religieuses) ne se présente à nous que mêlé au thème de la séparation des amants. La fusion s'est faite par des pièces où le chant de la *gaite* n'est, comme celui de l'alouette, qu'un avertissement que les amants entendent, sans qu'il leur soit destiné. Il en est ainsi dans une *alba* anonyme, fort poétique et d'un style archaïque, que M. Jeanroy (p. 80) a traduite avec beaucoup d'élégance, et ce motif a existé en France, comme le montrent certains « refrains » qui nous sont parvenus et dans lesquels on dément la *gaite*, on l'accuse de se tromper, de *traire le jor* beaucoup trop tôt [4] :

---

1. Cela est très bien décrit dans un passage de Herbort de Fritzlar où il amplifie ce que lui fournissait l'auteur français qu'il traduisait (Benoit de Sainte-More) : *Der wechter ûf der ẓinne saẓ, Sine tageliet er sanc, Daẓ im sin stimme erklanc Von groẓme done ; Er sanc : « Eẓ taget schone ; Der tac der schînet in den sal; Wol ûf, ritter, über al ! Wolf ûf, er ist tac ! »* (Voir Schultz, *Das höfische Leben*, I, 48).

2. On trouvera la « littérature » de cette pièce dans le livre de M. Jeanroy, p. 73.

3. On peut voir une imitation de ces *albas* non amoureuses dans la curieuse pièce de Philippe de Novare (*Gestes des Chiprois*, p. 65, [§ 151, cf. ci-dessus, p. 464], où, comme d'ailleurs dans beaucoup de pièces provençales, l'annonce de la venue de l'aube est intercalée dans une narration.

4. Le fait pouvait arriver en réalité : voir dans le *Vair Palefroi* (Montaiglon et Raynaud, I, 55) les conséquences d'une méprise du veilleur qui,

Deus! tant mal m'i fait la guaite,
Qui dit : « Sus! or sus! or sus! »
Ains que jors soit venus [1]!

Puis on supposa — évidemment contre toute vraisemblance — que le veilleur, complice des amants, les avertissait par une chanson de se séparer (il est clair que c'eût été le plus sûr moyen de les trahir). Enfin ce fut un ami, un compagnon fidèle (comme dans la célèbre *alba* de Guiraut de Borneil) qui remplit le rôle de la *gaite*. Ce genre a passé en Allemagne (d'abord, d'après Bartsch, chez Wolfram d'Eschenbach); il y a fleuri jusqu'au XV^e^ siècle, déployant une richesse extraordinaire de formes, dont Bartsch, dans un travail spécial, a étudié les variations. Le petit drame à trois personnages où le veilleur joue son étrange rôle n'est là qu'un pur symbolisme exprimant la douceur des amours furtives et les amertumes qui en sont inséparables.

En français nous n'avons en réalité qu'une pièce qui ressemble aux *albas* provençales : c'est la chanson bien connue : *Gaite de la tor*. Elle est peu ancienne, fort compliquée et assez obscure, mais très mouvementée, d'un style vif et d'un rythme gracieux, où l'imitation du son de la trompe se mêle fort agréablement aux paroles de la *gaite*, du compagnon de l'amant et de l'amant lui-même.

En résumé il a existé un genre de chanson populaire exprimant la douleur de la femme que son amant est obligé de quitter à la fin d'une nuit d'amour. L'aube y est annoncée par la clarté du jour, par le chant de l'alouette, ou, plus tard, par le signal (cri, chant, son d'instrument) de la *gaite*, tous indices que la femme (plus tard l'amant) essaye de croire prématurés et de démentir, ou simplement qu'elle maudit. A côté de ces chants en existaient d'autres sans rapport avec l'amour : chants de veille, chants d'éveil, chants de *gaite*. En Provence, il se fit une fusion entre ces deux genres en sorte que la *gaite* fut mise en rapport avec les amants (toujours pour les favoriser) et

---

ayant trop bu, prend (à l'inverse des amants) la lune pour l'aube : *Il tret le jor et huche et crie :* « *Levez, seignor ! li jors apert !* »

1. Jeanroy, p. 77; il y a deux formes assez différentes de ce fragment.

qu'il s'établit un dialogue entre eux. Cette invention provençale a eu un grand succès dans son pays d'origine et a été surtout imitée en Allemagne ; en France, elle a été peu répandue, mais nous avons de nombreuses traces de l'existence des genres plus anciens de la fusion desquels elle était issue. Toutefois ces genres eux-mêmes — sauf peut-être les chants de veille et les chants d'éveil — n'ont pas de rapport direct avec ceux que nous avons étudiés jusqu'ici et qui se rattachent aux fêtes du printemps. C'est à ces fêtes et aux chansons qui les accompagnaient que nous devons revenir après la parenthèse que nous avons ouverte pour les chansons d'aube.

VI

Le chapitre V du livre de M. Jeanroy, consacré aux « refrains », est assurément le meilleur et le plus important de l'ouvrage. Il demanderait à lui seul un long commentaire, et je regrette de m'être laissé entraîner par l'intérêt des chapitres précédents de telle façon qu'il ne me reste plus assez d'espace pour traiter comme je l'aurais voulu le sujet de celui-ci. Il s'agit des chansons de danse, ou du moins de l'une des formes les plus caractéristiques qu'elles aient eues au moyen âge, notamment au XIII^e^ siècle. M. Jeanroy a d'abord eu le mérite de reconnaître ce qu'étaient proprement ces « refrains » qui, avant lui, avaient attiré l'attention de nombreux critiques, mais dont le vrai caractère n'avait été qu'entrevu; il en a ensuite parfaitement saisi l'importance et a présenté sur la place qu'ils doivent occuper dans l'histoire de notre poésie lyrique des vues qui la renouvellent, et qui, même si elles sont parfois incomplètes ou sujettes à certaines restrictions, n'en serviront pas moins de point de départ à tout essai futur d'une reconstruction de cette histoire. Obligé de choisir et d'élaguer dans la masse de faits et d'idées que présente ou suggère ce chapitre, auquel se rattache étroitement toute la suite du livre et notamment l'étude finale sur la forme des chansons, je renonce à suivre pas à pas, en le développant ou en le critiquant, l'exposé du savant auteur ; j'essayerai plutôt, en me servant de sa démonstration et en m'appuyant en grande par-

tie sur les preuves qu'il a rassemblées et les déductions qu'il en a tirées, de présenter en résumé ce chapitre de l'histoire de notre poésie, tel qu'il nous apparaît maintenant ; des études subséquentes arriveront certainement à éclairer et à préciser plusieurs des points du tableau.

La danse se divise actuellement pour nous en deux genres bien distincts, que j'appellerai la danse professionnelle ou d'exhibition et la danse privée ou de société. L'antiquité grecque a connu les deux : Homère nous représente, sur le bouclier d'Achille, une danse qui ressemble d'une manière frappante aux *carôles* du moyen âge [1], et des témoignages postérieurs de mille ans nous montrent que les jeunes garçons et les jeunes filles n'avaient jamais perdu, dans le monde hellénique, la tradition de ces divertissements gracieux [2]. Le monde

---

1. « Là, l'illustre Hephaistos avait émaillé une ronde (χόρον) semblable à celle que jadis, dans la spacieuse Cnossos, Daidalos arrangea pour Ariadné aux beaux cheveux. Là de jeunes hommes et des vierges gracieuses dansaient, tenant leurs mains sur le poignet les uns des autres. Celles-ci portaient de légères robes de lin, ceux-là des tuniques bien tissues, auxquelles l'huile donnait un doux éclat. Elles avaient sur la tête de belles couronnes ; eux portaient des glaives d'or suspendus à des baudriers d'argent. Tantôt ils mouvaient leurs pieds en ordre, avec une légèreté savante, comme quand un potier essaye le mouvement de la roue qu'il fait tourner dans ses mains ; tantôt ils s'avançaient en file à la rencontre les uns des autres. Une foule nombreuse entourait l'aimable ronde, les yeux charmés. Un chanteur accompagnait la danse de sa voix et de sa phorminx, et deux *tombeurs* (κυβιστητῆρε), quand le chant commençait, bondissaient au milieu d'eux. (*Iliade*, XVIII, 590 ss.)

2. Si l'on veut mesurer la différence du vieil esprit hellénique avec celui que le christianisme naissant essayait de faire prévaloir, on ne peut que comparer au passage d'Homère qu'on vient de lire celui où Origène parle de la danse usitée de son temps ; c'est bien la même ronde de jeunes garçons et de jeunes filles, où on se tient la main et où le chant accompagne les pas, mais quelle impression différente ! « Le diable fait la guerre aux hommes, tantôt par la vue des femmes, tantôt par leur voix, tantôt par leur contact ; dans la danse il emploie tous ces engins de guerre ensemble ; car là on les voit parées plus que de coutume ; on entend leurs chants, leurs rires et leurs discours, et on les touche de la main ; aussi avec de tels moyens le diable est sûr de la victoire. »

romain, par contre, semblerait n'avoir connu que la danse professionnelle : je ne trouve du moins dans aucun document latin la trace d'une danse exécutée, pour leur simple plaisir, par des jeunes gens de condition libre [1]. Après l'écroulement de la civilisation romaine, nous voyons au contraire d'assez bonne heure l'usage des danses privées attesté dans notre Occident. Cet usage provient-il de l'Orient ? est-il romain, malgré le silence complet des textes ? remonte-t-il à une tradition indigène antérieure à la conquête latine ? est-il d'importation germanique? Ce sont des questions aussi obscures qu'attrayantes, que j'aimerais à discuter, si cela ne devait pas m'entraîner trop loin. Tout ce que je ferai remarquer pour le moment, c'est qu'aucun des mots romans qui désignent la danse n'est d'origine latine [2]. Le plus anciennement attesté est *ballare*, qui paraît remonter à un mot grec propre au sud de l'Italie ; *danser*, qui n'apparaît pas à l'époque antique, mais qui se retrouve en hispano-roman, en gallo-roman, en italien et dans les langues germaniques, est de provenance inconnue; *treschier*, usité en ancien français (*trescar* en provençal, *trescare* en italien), paraît bien d'origine allemande, mais son emploi comme terme de danse est propre aux langues romanes [3]. Le mot le plus intéressant est *caroler*, qui remonte, avec son substantif *carole*, au grec χοραυλεῖν, proprement « accompagner de la flûte une danse en rond », mais qui a pris en France (l'italien *carolare* vient du français) le sens spécial de « danser en rond en

---

1. Je ne vois à citer qu'un passage de Tibulle, où, se représentant une sorte de « paradis d'amour », il y dépeint des danses aux chansons (*Hic choreae cantusque vigent*), qui doivent bien reproduire ce que nous appelons des danses de société ; mais ce morceau est bien probablement imité du grec, et le mot *chorea* lui-même est grec, ainsi que *chorus* et *choraules*.

2. *Saltare* signifie « sauter » et non « danser » dans toutes les langues où il a passé.

3. *Espringuier* est aussi un terme de danse d'origine germanique (*springan*), et il a en ancien allemand un sens très semblable à celui du français ; mais ce sens découlait très naturellement de celui de « sauter ». — Le pr. *estampida*, d'où l'it. *stampita*, l'anc. fr. *estampie*, est aussi d'origine allemande ; mais l'allemand n'emploie pas les mots de cette famille comme termes de danse (l'anc. all. *stampie* ou *stampenie* vient du français).

s'accompagnant de chansons ». Je n'ose tirer de l'hellénisme originaire de ce mot aucune conséquence, d'autant plus qu'il n'existe pas dans le grec populaire, et que χοραύλης, « joueur de flûte accompagnant un chœur dansant », avait passé en latin dès le Ier siècle sous la double forme *choraules* et *choraula*; toutefois je ferai remarquer que des danses parfaitement semblables à celles de notre moyen âge, et souvent, comme elles, exécutées exclusivement par des femmes, sont encore usitées en Grèce [1]. Ce qu'il faut noter, c'est que, malgré le sens du mot grec originaire, la *carole* française est indépendante de la flûte et généralement de tout instrument : c'est essentiellement une danse aux chansons où on se tient par la main. Elle a comme telle une importance spéciale pour le sujet qui nous occupe.

Les caroles étaient souvent exécutées par des femmes seules, et autour du cercle dansant, les hommes se rangeaient pour regarder. M. Jeanroy a rassemblé de cet usage de nombreux témoignages, qu'il serait naturellement facile d'augmenter. Déjà au VIIe siècle le passage célèbre de la vie de saint Chilian nous montre une chanson en langue vulgaire accompagnant des rondes de femmes : *Ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per omnium pene volitabat ora ita canentium, femineaeque choros inde plaudendo componebant*. Un fragment de chanson lyrico-épique nous met exactement sous les yeux la répartition des plaisirs que prenait un jour de fête la haute société du XIIe siècle :

Souz un chastel q'en apele Biaucler
En mout poi d'ore i ot granz baus levez.
Ces damoiselles i vont por caroler,
Cil escuier i vont por bohorder,
Cil chevalier i vont por esgarder [2]

1. On connaît la ronde tragique des femmes de Souli. Les voyageurs modernes ont maintes fois décrit ces danses, qui sont aussi attestées à l'époque byzantine.

2. *Guillaume de Dole*, v. 5184 (éd. Servois).

Ces rondes de femmes, nous les retrouvons [1] dans Chrétien de Troies (*Erec*, v. 2047), dans *Gui de Nanteuil* (v. 2511), dans *l'Art d'amours* de maître Élie (v. 133, 137), dans *Durmart le Galois* (v. 2333), dans plusieurs de ces « chansons de caroles » dont nous allons parler, dans les sermonnaires [2], dans la *Clef d'amours* (v. 437, 1569, 1575, 2614, 2670), dans les *Tournois de Chauvenci* (v. 3093), dans la *Berte* d'Adenet (265, 302), dans l'étrange commentaire fait au XIV^e^ siècle de l'*Art d'aimer* d'Ovide [3], et encore, à la fin du XIV^e^ siècle, dans les descriptions de Froissart [4].

Toutefois, ni en France ni ailleurs, cet usage des rondes exclusivement féminines ne fut le seul ; il s'en faut de beaucoup, et l'usage des rondes mixtes est également très ancien et très répandu. La belle et sombre légende des danseurs maudits nous montre en Allemagne, au XI^e^ siècle, une ronde composée d'hommes et de femmes qui se meut au son d'une chanson à refrain [5]. Le même usage est attesté en France dès le XII^e^ siècle par de nombreux témoignages [6]. Dans le récit d'un tournoi qui eut lieu à Joigni, probablement un peu avant 1180, le biographe de Guillaume le Maréchal nous représente les dames carolant avec les chevaliers au son d'une chanson que

---

1. D'après M. Jeanroy (p. 391), « dans la description que fait Wace des noces d'Arthur, les femmes *carolent* pendant que les hommes *bohordent* » ; toutefois je ne trouve rien de tel dans Wace.

2. Voir entre autres Ét. de Bourbon, p. 161 : une jeune fille, à Angers, *cum alii irent ad sermonem, alias socias convocabat ad choreas.*

3. Ce commentaire nous présente toujours les chansons de caroles comme chantées par les femmes. Voir notamment *Hist. litt. de la France*, XXIX, 479.

4. Voir surtout dans la *Prison amoureuse* (v. 405 ss.) le charmant tableau des caroles dansées à la cour de Savoie en 1368.

5. Je me propose d'écrire une étude sur la date, la patrie et les différentes versions de cette légende. On peut voir en attendant une note de l'*Hist. litt. de la France*, t. XXVIII, p. 203 ; G. Raynaud, dans les *Études romanes dédiées à G. Paris*, p. 53. [Cf. G. Paris, *Les Danseurs maudits, légende allemande du XI^e^ siècle* ; Paris, 1900.]

6. Par exemple Chrétien, *Charete*, éd. Tarbé, p. 48 [éd. Foerster, v. 1656 ss.] ; *Tournois de Chauvenci*, v. 1343 (et 287) ; *le Châtelain de Couci*, p. 129 (cf. p. 65, 68, 128-181).

chantait Guillaume [1]. La description la plus parfaite que nous ayons d'une carole de ce genre est celle que Guillaume de Lorris a donnée dans le *Roman de la Rose* (v. 731 ss.).

Ce qui caractérisait surtout les caroles, c'était le chant qui les accompagnait. Il y avait un des danseurs, le plus souvent, même dans les caroles mixtes, une des danseuses, qui « chantait avant » [2], et les autres « répondaient » c'est-à-dire reprenaient le refrain. Dans la *Vie de Guillaume le Maréchal*, après que Guillaume a chanté, on voit un héraut le remplacer à la carole et improviser une chanson :

> Mais el refret out : « Mareschal,
> Kar me donez un bon cheval. »

Jacques de Vitri compare la femme qui « chante avant » (*que prima cantat*) au chapelain qui chante le verset et auquel les clercs répondent, ou, moins poliment, à la vache qui, dans un troupeau, porte la sonnette [3]; ailleurs il la considère comme l'appeau du diable [4], car la carole, dit-il, est un cercle dont le centre est le diable, et tous tournent à gauche, parce que tous tendent vers la mort éternelle. M. Jeanroy a cité plusieurs passages où est attesté l'usage de l'alternance du soliste qui chante et du chœur qui « répond », c'est-à-dire qui répète le refrain.

---

1. Voir maintenant l'édition de M. Paul Meyer, v. 3471 ss.

2. *Entour le pin pour quaroler Avoit puceles qui chantoient* ; *Es quaroles qu'eles fesoient N'avoit qu'un tout seul chevalier, Et cil por la joie esforcier Chantoit avant...* (*Meraugis*, p. 156 [éd. Friedwagner, v. 3674 ss.]); et plus loin, Méraugis *va quaroler l'escu au col Et chante avant* (p. 157 [v. 3702]); *Tant chante avant et tant querole* (p. 158 [v. 3726]); *Il chante avant et fiert du pié* (p. 159 [v. 3744]). Ce battement du pied était destiné à marquer la mesure ; nous le retrouvons comme une fonction du *Vorsänger* (c'est le nom allemand, répondant au latin *praecentor*, de notre *avant-chanteur*) dans la curieuse description de carole donnée par le moine Iring vers 1150 (voir Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, t. I, p. 20) : *Choraula* (ce mot désigne ici le meneur de la ronde) *in medio preambulus ibat, pedibus plaudebat, ore jubilabat.* C'est sans doute encore le même sens qu'a *plaudendo* dans le passage de la vie de saint Chilian cité p. 591

3. Ed. Crane, p. 131, et Jeanroy, p. 392. Ed. Crane, p. 114.

4. Cité dans Lecoy de la Marche, *Étienne de Bourbon*, p. 162.

Il serait facile de rapprocher nombre de textes allemands qui nous montreraient absolument le même usage ; d'Allemagne il s'est répandu dans le nord, en Danemark, en Norvège, et on le retrouve encore aujourd'hui, tel absolument qu'au moyen âge, aux îles Færœ, qui, on le sait, ont conservé intactes beaucoup d'antiques traditions : au milieu d'une réunion un *Forsanger* se lève et entonne une chanson ; hommes et femmes se prennent par les mains et forment une chaîne : le mouvement consiste simplement en ce que l'on fait en mesure trois pas *vers la gauche*, puis on se balance un peu, on rapproche le pied droit du gauche, ensuite on détache le gauche, et ainsi de suite ; un vers remplit le temps pendant lequel on fait les trois pas, et le refrain paraît occuper les temps consacrés au mouvement balancé [1]. Les branles du Poitou, si célèbres au moyen âge, étaient des danses pareilles ; Jehan Tabourot, qui les décrit dans son *Orchesographie*, remarque que le mouvement en est toujours dirigé de droite à gauche [2]. On peut d'ailleurs, dans nos provinces de l'ouest, voir encore de semblables rondes exécutées soit par les jeunes filles seules, soit par les jeunes gens des deux sexes ; le refrain y joue le même rôle, et les vers et le refrain y sont en intime accord avec les mouvements des danseurs [3].

Il faut donc nous représenter les caroles comme des rondes ou des chaînes [4] composées soit de femmes seules, soit d'hommes et de femmes se tenant par les mains et tournant à gauche,

---

1. Voir le beau livre de M. Johannes Steenstrup, *Vore Folkeviser*, p. 17 et ailleurs.

2. Voir l'édition de Mme Fonta (Paris, Vieweg, 1888), p. 78.

3. Je ne me rappelle pas si le mouvement de ces rondes va toujours vers la gauche ; il me semble plutôt qu'il alterne ; ce serait un point assez curieux à observer.

4. Il n'est pas sûr que la carole fût toujours, ou même d'ordinaire, une chaîne fermée, c'est-à-dire proprement une ronde ; les représentations que j'en connais dans les manuscrits la représentent plutôt ouverte. Toutefois il semble que la chaîne non fermée et suivant un conducteur s'appelât proprement *tresque*. Aux Færœ, il ne paraît pas que la chaîne soit close. Dans nos rondes de paysans de l'Ouest, si je ne me trompe, elle l'est toujours ; mais l'ancienne *tresque* paraît subsister dans la *farandole* provençale.

accompagnées toujours de chansons et quelquefois d'instruments très simples ne servant qu'à marquer le rythme [1]. Ces chansons étaient entonnées par un soliste (le plus souvent une femme), et le refrain [2], qui en formait un élément indispensable, était repris en chœur par toute la bande. Quelles étaient les chansons qu'on chantait aux caroles ? C'est ce qu'il nous faut maintenant examiner.

VII

Les plus anciens témoignages que nous ayons conservés nous montrent les rondes de femmes exécutant des chansons héroïques et guerrières : ainsi dans le passage de la vie de saint Chilian, auquel il faut toujours en revenir [3]. Mais il est pro-

---

1. *C'est cil qui porte le tabor Le diemenche à la carole* (*Aloul*, v. 644), dit-on en parlant d'un jeune « vilain », le coq du village évidemment.

2. Qu'il me soit permis de placer ici quelques observations sur le mot *refrain*. On trouve *refrait* (voir Godefroy, Jeanroy, p. 103, et le passage cité de *Guillaume le Maréchal*), *refrai* (rimant avec *lai*, Jeanroy, p. 103, de même *refrais* au pluriel rimant avec *mais*), *refrain*. Ce sont trois mots différents, mais tous trois intimement liés au verbe *refrangere* pour *refringere* : l'un est *refractus*, l'autre *refragium*, le troisième est un substantif verbal tiré de *refraindre*. Le verbe et le substantif ont originairement ici un sens purement musical, sur lequel je ne puis m'étendre pour le moment. *Refroit*, qu'on trouve aussi, mais tardivement (Jehannot de Lescurel, p. 7 : *Dits entés sur refroiz de rondeaux*), paraît n'être qu'une manière d'écrire *refret*. A côté de dérivés de *refrangere*, on employait dans le même sens des dérivés de *reflectere*, ce qui jette du jour sur le sens du premier verbe : le mot *refloit*, employé au sens de « refrain » par Gotfrid de Strasbourg dans sa traduction du *Tristan* de Thomas, est un mot français qui ne nous a pas été conservé ailleurs et qui paraît répondre à un *reflectum* bas-latin; c'est ce même mot, ou *reflexus*, qui est indiqué par l'abréviation *Refl.*, placée, dans les *Carmina Burana*, devant les vers qui servent de refrain ; cf. le passage suivant de Giraud de Barri, dans sa *Gemma ecclesiastica* (je cite d'après De Coussemaker dans l'*Art harmonique*) : *quamdam partem cantilenæ ad quam sæpius redire consueverunt, quam* reflectorium *sive* refractorium *vocant*.

3. Au XII[e] siècle, en Angleterre, et dans un milieu sans doute purement saxon, nous voyons de même des femmes danser au son de chansons exaltant un héros réel et vivant : *Mulieres et puellae de eo in choris canebant* (*De gestis Herewardi Saxonis*, dans Michel, *Chron. anglo-norm.*, II, 6).

bable que de pareilles chansons, sur des faits absolument contemporains, étaient exceptionnelles, et qu'en général on chantait en dansant des chansons lyrico-épiques d'un caractère plutôt romanesque. La légende des danseurs maudits nous donne, traduits malheureusement en latin, les deux premiers vers et le refrain de la chanson qui accompagnait la carole :

Equitabat dux Bovo per silvam frondosam ;
Ducebat sibi Mersuindem formosam.
Cur stamus ? quid non imus ?

Cette chanson doit-elle être considérée comme allemande, anglaise ou romane ? C'est ce que pourra nous apprendre une étude critique des diverses formes de la légende où elle est intercalée[1]. Ce qu'il y a de sûr, c'est que ce fragment en rappelle de près un autre, en français celui-là, et appartenant à une chanson de carole du XII^e^ siècle :

Renaus o s'amie chevauche par un pré ;
Tote nuit chevauche jusqu'au jor cler.
Je n'avrai mès joie de vos amer [2].

D'autre part, il présente, par la forme comme par le sujet qu'il laisse entrevoir, une ressemblance frappante avec les *viser* scandinaves, qui, comme l'a démontré M. Johannes Steenstrup, étaient toutes des chansons destinées, malgré leur caractère sérieux et souvent même très sombre, à accompagner la danse, comme elles l'accompagnent encore aux îles Færœ. Or, que chantait-on autrefois en dansant en Suède et en Danemark, que chante-t-on encore aux Færœ ? Surtout des chansons héroïques et romanesques, des aventures tragiques et poétiques, d'amour, de guerre, de crimes et de vengeances. Ces chansons sont toujours composées de strophes de deux vers munies d'un refrain et ressemblent ainsi parfaitement tant à

1. [Cf. ci-dessus, p. 592, n. 5.]

2. *Guillaume de Dole*, v. 2380. Cette chanson sert à accompagner des *karoles* (v. 2355) qui ont cela de particulier qu'elles sont dansées par des hommes seuls ; mais cela tient à des circonstances fortuites et exceptionnelles.

celle de notre légende qu'à nos plus anciennes chansons lyrico-épiques, qui, d'après une conjecture de M. Jeanroy, n'avaient que deux vers par strophe (comme celle que je viens de citer) ou même n'en avaient qu'un, avec le refrain. Il est donc bien vraisemblable que les chansons de carole de l'époque féodale primitive ressemblaient aux *kämpeviser* scandinaves et en avaient, autant que le permettait notre génie national, la rude et sauvage poésie.

Mais il est probable que de bonne heure, à côté de ces chansons sérieuses, les danses furent accompagnées par des chansons d'un autre caractère, plus légères de forme et aussi de fond, et qui justifiaient les attaques dont elles furent l'objet de la part des prédicateurs. Ce qui paraît avoir amené surtout ces chansons et ce qui exerça, je l'ai déjà dit dans le cours de cet article, une incomparable influence sur toute la poésie lyrique du moyen âge, ce furent les fêtes de mai. On a vu par les précédentes remarques que déjà les chansons à personnages, les pastourelles, et jusqu'à un certain point les débats et les « chansons d'aube » se rattachent à ces fêtes par des liens plus ou moins étroits. Mais ce sont surtout les chansons de danse qui en portent visiblement l'empreinte. Non seulement, aux jours du renouveau, et particulièrement le premier mai, on allait aux bois *querir le mai*, on s'habillait de feuillage, on rapportait des fleurs à brassées, on ornait de violettes les portes des maisons, mais c'était le moment où, sur la prairie verdoyante, les jeunes filles et les jeunes femmes menaient des rondes pour ainsi dire rituelles. Sans entrer dans une description complète des fêtes de mai, je me bornerai à quelques citations qui mettent bien en lumière ces gracieuses coutumes dans leurs rapports avec les caroles. Au XII^e^ siècle les auteurs des *Carmina Burana* font souvent allusion à ces danses que les jeunes filles menaient aux chansons pour célébrer le renouveau :

Ludunt super gramina virgines decore,
Quarum nova carmina dulci sonant ore [1].

Dans le midi, un passage des plus intéressants de *Flamenca*,

1. P. 191 [n° 116,2]; voir encore p. 179, 189 [n^os^ 101 et 114].

cité par M. Jeanroy, nous décrit les réjouissances de la *kalenda maya*, et nous apprend que les chansons qu'on chantait alors, et dont le poète nous donne une sorte d'imitation, se terminaient par le cri de joie : *Kalenda maya!* En France, à côté du nom de *kalende de mai* (*Guillaume de Dole*, v. 3475), on employait pour les fêtes de mai celui de *maieroles* [1], et les chants et danses des jeunes filles en étaient toujours le trait le plus saillant ; Raoul de Houdan nous le montre dans ce passage :

N'i remaint dame qui ne soit
Venue, et toutes vont chantant.
Les puceles, dont i ot tant,
Vienent chantant et font quaroles
Si grans qu'onques as maieroles
Ne veïstes greignors..... [2]

En Italie, le *calendimaggio* n'était pas moins joyeusement célébré : le Grec Marulle, qui le vit à Florence au XV^e^ siècle, nous l'a décrit dans de jolies strophes latines :

Non vides verno variata flore
Tecta ? non postes viola revinctos ?
Stat coronatis viridis juventus
Mixta puellis.

Concinunt majas pueri kalendas,
Concinunt senes bene feriati ;
Omnis exultat locus ; omnis aetas
Laeta renidet [3].

---

1. C'est le même mot que l'it. *maggiolo*, *-a*, et cette identité prouve l'existence d'un lat. vulg. *maiariolus*.

2. *Merangis*, p. 133. Citons encore ce joli passage de *Guillaume de Dole* (v. 4141) : *Tuit li citoien s'en issirent Mie nuit por aler au bois... Au matin, quant li jors fu granz Et il aporterent lor mai, Tout chargié de flors et de glai Et de rainsiaus vers et foilluz ; Onc si biaus mais ne fu veüz De glai* (ms. *gieus*), *de flors et de verdure. Par mi la cité a droiture Le vont a grant joie portant, Et dui damoisel vont chantant... Quant il l'orent bien pourchanté, Es soliers amont l'ont porté Et mis hors par mi les fenestres... Et getent par tot herbe et flor Sor le pavement, por l'onor Dou haut jour et dou haut concire* (cf. v. 4592). Rapprochez la pièce de Guillaume le Vinier : *Le premier jor de mai* (Bartsch, III, 29).

3. Cité par A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, II, 249.

Les chansons que des jeunes filles et des jeunes femmes chantaient en dansant aux calendes de mai ont dû naturellement avoir un caractère gai et printanier. Souvent elles célébraient simplement le mois de mai, la nature renaissante, la verdure, les fleurs, le chant des oiseaux. C'étaient proprement les *reverdies* dont j'ai parlé plus haut. Nous n'avons guère conservé de ces chansons [1] : nous en retrouvons l'écho dans des pièces latines [2] ou allemandes [3] insérées dans le recueil des *Carmina Burana* et qui dérivent sans doute de *reverdies* françaises. En France les chansons de danse qui nous sont parvenues (presque toujours en simples fragments) placent d'ordinaire au premier rang ou même contiennent uniquement l'invitation à l'amour, et cela dans une forme très particulière, à laquelle nous devons nous arrêter.

Les fêtes de mai remontent certainement à l'époque païenne, et elles en ont conservé l'empreinte. C'étaient des fêtes consacrées à Vénus ; on y célébrait sans réserve son empire sur les cœurs, on y enseignait ses leçons. Le *Pervigilium Veneris*, imitation artistique des chansons qui égayaient ces fêtes, nous en montre parfaitement l'esprit :

Cras amet qui nunquam amavit, quique amavit cras amet!

Il est donc naturel que l'amour ait été célébré avec le printemps, dans les chants qui accompagnaient les danses de mai. Le plus ancien de ces chants qui nous soit parvenu n'est pas français, bien qu'il soit inséré dans un recueil français, le célèbre chansonnier de Saint-Germain. C'est la pièce limousine bien connue qui nous montre la *regina avrillosa*, la reine de mai [4], menant la danse avec ses compagnes et en excluant le *gelos*, c'est-à-dire son mari lui-même, et tous ceux qui n' « aiment » pas. Cette pièce précieuse, ainsi qu'une autre

1. Nous citerons cependant plus loin quelques couplets ou « refrains » qui appartiennent à ce genre.

2. *Carm. Bur.*, nos 100, 108, etc.

3. *Ibid.*, nos 100a, 101a, 103a, 104a, etc.

4. L'usage de faire en mai une *reine*, une *comtesse*, une *déesse* de mai nous est attesté par de nombreux documents et n'a pas encore disparu.

moins ancienne, dans la même langue et absolument dans le même ton [1], nous donne bien l'inspiration de ces danses, de ces fêtes qui étaient, on peut le dire, comme les saturnales des femmes, et qui ont le caractère à la fois abandonné et conventionnel qu'indique ce rapprochement. C'est un moment d'émancipation fictive, émancipation dout on jouit d'autant plus qu'on sait très bien qu'elle n'est pas réelle et qu'une fois la fête passée il faudra rentrer dans la vie régulière, asservie et monotone. A la fête de mai, les jeunes filles échappent à la tutelle de leurs mères, les jeunes femmes à l'autorité chagrine de leurs maris; elles courent sur les prés, se prennent les mains, et, dans les chansons qui accompagnent leurs rondes, elles célèbrent la liberté, l'amour choisi à leur gré, et raillent mutinement le joug auquel elles savent bien qu'elles ne se soustraient qu'en paroles. Prendre au pied de la lettre ces bravades folâtres, ce serait tomber dans une lourde erreur; elles appartiennent à une convention presque liturgique, comme l'histoire des fêtes et des divertissements publics nous en offre tant [2]. La convention, dans les *maieroles*, dans les

1. Raynaud, *Motets*, I, 151. Cette pièce est curieuse en ce que le *rondet* qui la forme (l'autre couplet, premier du texte, paraît fabriqué à l'imitation du rondeau pour faire un *motet* en parties) semble avoir été composé en langue d'oc (sans doute altérée dans le manuscrit) par un Français; au moins *commendat* au v. 4 serait en prov. *comendet* (on pourrait corriger *l'a comendat*, mais le couplet imité porte également *le*). Voici ce rondeau, qui mérite d'être rapproché de la pièce célèbre citée dans le texte : *Tout cil qui sont enamourat Viegnent dançar, li autre non ; La regine le comendat : Tuit cil qui sont enamourat ! Que li jalous soient fustat Fors de la dance d'un baston ! Tout cil qui sont enamourat Viegnent dançar* (ms. *avant*), *li autre non !* Ce *rondet* était répandu, car il est cité dans la *Court de paradis* (éd. Méon p. 141) : *Tout cil qui sont enamourat Viengnent danssier, li autre non !*

2. Encore au XVIIe siècle, où l'usage de danser aux chansons s'était conservé même dans la société la plus élégante, nous voyons (par exemple dans Tallemant des Réaux) que des femmes très honnêtes chantaient, à cette occasion, des chansons qui professaient ouvertement l'immoralité la plus éhontée : cela ne tirait pas à conséquence. Aujourd'hui encore, en Normandie, en Bretagne, les jeunes filles accompagnent leurs rondes de chansons excessivement libres, qui ne causent pas du tout de scandale, et qui n'autoriseraient pas à leur tenir après la danse des propos semblables. On sait ce que chez tous les peuples les fêtes du mariage ont souvent autorisé et presque exigé de licence

kalendas mayas, était de présenter le mariage comme un servage auquel la femme a le droit de se dérober, et le mari, le « jaloux », comme l'ennemi contre lequel tout est permis. Ce n'est pas seulement, comme le dit à plusieurs reprises M. Jeanroy, le thème de la « mal mariée », car dans la plupart de ces chansons on ne fait au mari aucun reproche, si ce n'est précisément d'être le mari : c'est une théorie badine, qui oppose la liberté de l'amour à l'asservissement du lien conjugal. Toutes ces pièces ont pour point de départ des chansons de femmes dansant entre elles, s'excitant par l'absence des hommes et couvertes par l'immunité de la fête [1], par ce qu'on pourrait appeler la *libertas maia*.

Toutefois ces chansons, que j'appellerais d'adultère si le mot n'était pas beaucoup trop gros, et sur lesquelles j'ai dû insister parce qu'elles ont pour toute l'histoire de la poésie du moyen âge une importance capitale, ne sont pas les seules qui aient accompagné les danses de mai, et ne paraissent pas même, dans la France du nord au moins, être les plus anciennes. Beaucoup célébraient simplement, avec le charme du renouveau, le plaisir d'être jeune, la joie de la danse, la beauté ou la parure féminine, ou l'amour dans le cœur d'une jeune fille, soit à l'état d'aspiration vague et générale, soit à l'état d'affection fixée. Nous retrouverons tous ces thèmes dans les débris qui nous sont arrivés de notre ancienne poésie de danse.

VIII

La chanson de la *regina* est à peu près la seule que nous possédions en entier, et si l'on a pris la peine de la copier

---

1. On comprend que la chose devenait plus grave et plus dangereuse quand les jeunes « bachelers » se mêlaient aux caroles, et l'on s'explique très bien la réprobation que ces chansons et ces danses provoquèrent de la part de l'Église et surtout des prédicateurs (Voyez les citations données ci-dessus, p. 593). Elles n'étaient cependant guère dangereuses qu'en paroles ; le contact entre danseurs et danseuses se bornait aux mains, et la danse tournante par couples, qui, de nos jours, a à peu près détrôné toutes les autres, était inconnue.

dans un manuscrit français, cela tient sans doute précisément à ce qu'elle était étrangère. C'est dans le roman de *Guillaume de Dole* (vers 1205) que nous voyons apparaître nos fragments à la fois les plus anciens et les plus précieux. L'auteur de ce roman se vante, en effet, d'avoir inventé un nouveau genre de composition, où « on chante et lit », et d'avoir intercalé dans son récit des chansons de toutes sortes. Plusieurs de celles qu'il insère sont des chansons de danse, et il les fait chanter dans les caroles qu'il décrit ; malheureusement il n'en cite que le premier couplet. Nous trouvons d'abord cinq variantes de la chanson de *Bele Aelis*, qui jouit d'une vogue extraordinaire à la fin du XII^e^ siècle et au commencement du XIII^e^, et qui peut servir de type des chansons alors usitées. Le premier couplet, le seul que nous possédions, a été pris fort bizarrement pour thème d'un sermon composé vers 1214 [1] ; il se retrouve, en outre, dans un pot-pourri de Baude de la Carrière [2] ; il a servi de point de départ à deux « sons d'amours » [3] . Les formes diverses de ce premier couplet, où diffèrent la mesure et la rime, où nous voyons apparaître les refrains intercalaires ou empruntés, nous mettent sous les yeux, à ce qu'il semble, les transformations que la chanson de carole, en partie par son propre développement, en partie sans doute sous des influences étrangères, a subies au commencement du XIII^e^ siècle. Je regrette de ne pouvoir ici les étudier dans le détail [4]. Plusieurs autres chansons de carole citées dans *Guillaume de Dole* ressemblent à *Bele Aelis* ; telles sont celles de *Mäuberjon*, de *Marot*, de *Doete* : le centre en est toujours une jeune fille qui se lève, va dans le jardin ou à la fontaine, ou part pour le bal ; on ne sait jamais ce qui lui arrive ensuite, le premier couplet étant seul communiqué. D'autres représentent simplement la fête de mai, ses danses et ses joies, comme celles-ci :

---

1. Lecoy de la Marche, *La Chaire française au XIII^e^ siècle*, p. 92, 196.
2. Bartsch, I, 71.
3. Bartsch, II, 87.
4. [Cf. ci-dessous, p. 616 sq., *Bele Aaliz*.]

Tout la gieus sor rive mer,
Compaignon, or dou chanter !
Dames i ont baus levez :
Mout en ai le cuer gai.
Compaignon, or dou chanter
En l'onor de mai ! (v. 4154 ss.) ;

C'est tot la gieus en mi les prez ;
Vos ne sentez mie les maus d'amer !
Dames i vont pour caroler :
Remirez voz bras !
Vos ne sentez mie les maus d'amer
Si com je faz ! (v. 513 ss.) ;

ou cette délicieuse invitation au *vireli*, sorte de figure des danses en commun [1] :

Tendez tuit voz mains a la flor d'esté
A la flor de lis,
Por Deus, tendez i ! (v. 5099 ss.).

Guillaume de Dole ne nous présente que des chansons comme celle que je viens de citer, légères merveilles de grâce et de poésie, pleines de la senteur du printemps et de l'innocente gaieté de la jeunesse, du plaisir de la danse et d'une sorte de mysticisme amoureux à la fois troublant et enfantin.

Ces chansons n'ont pas encore la forme, plus tard dominante, du *roondet*, ou triolet, couplet de huit vers où le vers 1 revient trois fois, le vers 2 deux fois [2]. La plupart ont bien des refrains intérieurs, mais ces refrains paraissent avoir été des espèces de « passe-partout » qui s'intercalaient, suivant la rime, dans des couplets qui à l'origine ne les comportaient pas.

---

1. Cf. cette parodie pieuse d'une chanson de vireli : *Entre vos qui tendés les bras Et qui alés au vireli, Regardés vostre creatour Qui pour vous les siens estendi* (Jeanroy, p. 427). Sur le mot *vireli*, voyez ci-dessus, p. 567, n. 4.

2. La forme de ces couplets a été étudiée par M. Jeanroy dans sa troisième partie ; je me propose d'en reprendre ailleurs l'examen en changeant un peu le point de vue.

Ce caractère simple et libre de la forme semble être en rapport avec les thèmes et l'esprit des plus anciennes chansons de carole conservées [1].

Les couplets de cette structure disparaissent pour nous à peu près en même temps qu'ils nous apparaissent [2]. Les fragments de chansons de carole que nous trouvons ensuite, aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, insérés dans des romans, accommodés à des pastourelles ou utilisés dans des motets [3], sont extrêmement nombreux, mais toujours très courts. M. Jeanroy a donné une liste à peu près complète des sources où nous recueillons ces fragments; il en a (je l'ai dit plus haut) déterminé le vrai caractère : ce sont des refrains au sens propre du mot, empruntés à des chansons à danser, et pour la plupart à des *roondets*. M. Jeanroy a ensuite dissipé l'illusion d'après laquelle on aurait affaire ici à de la vraie et pure poésie populaire ; il a montré que beaucoup de ces refrains appartiennent à la poésie courtoise, qu'ils en ont toutes les formules et toutes les conventions, et que ce qu'ils nous ont conservé de poésie populaire, à quelques exceptions près, n'est qu'un reflet plus ou moins lointain. Plus on avance d'ailleurs dans le temps, plus l'élément courtois domine dans ces refrains. Plus nous remontons, au contraire, plus nous rencontrons fréquemment ceux qui ont tout de suite attiré et charmé les premiers savants

---

1. Au même genre appartient une chanson qui, comme celle de *Bele Aelis*, a servi de base à un sermon (Lecoy, p. 197), et qui, seule de ce groupe, présente le thème de l'amour révolté contre le mariage, en même temps que son refrain la rattache aux fêtes de mai : *Sor la rive de la mer Fontenele i sordeit cler ; La pucele i vuet aler* (*Violete ai trovee ! Je doing bien congié d'amer Dame mal mariee*). Ce refrain devait être très goûté aux caroles au XIII^e^ siècle ; Étienne de Bourbon paraît aussi y faire allusion (éd. Lecoy, p. 447).

2. On en trouve encore quelques-uns dans les plus anciens des romans composés à l'imitation de *Guillaume de Dole*. On peut aussi se faire une idée des chansons de danse du commencement du XIII^e^ siècle par les parodies pieuses de Gautier de Coinci. Les *ballettes* du manuscrit d'Oxford appartiennent à un genre plus récent et plus conventionnel.

3. Les refrains apparaissent à peu près en même temps dans la *Violette* (vers 1225) et dans des pastourelles de Tibaud de Blaison (1215-1225).

qui les ont remarqués dans les chansons ou les poèmes où ils sont intercalés : ils se distinguent par une grâce mutine, une poésie d'expression, une vivacité d'allure, qui contrastent du premier coup d'œil avec la marche pesante, la froide scholastique et le style monotone des chansons proprement courtoises.

Ces refrains, qui nous donnent évidemment le ton des chansons auxquelles ils se rattachaient, mériteraient une étude spéciale, que je ne puis leur consacrer présentement. Je me bornerai à indiquer les principaux groupes entre lesquels ils se répartissent [1]. Rappelons-nous qu'ils appartiennent à des chansons de danse, et notamment aux chansons de danse du mois de mai. Il est donc naturel qu'un premier groupe célèbre simplement le printemps et les fêtes qui l'accompagnent [2]. La joie qui remplit les cœurs est en elle-même le motif d'un certain nombre de refrains [3]. Un nombre plus grand encore nous montre en pratique la danse, à laquelle les chansons étaient consacrées : les unes ne parlent que de danse [4], les autres y mêlent l'amour [5], par une conception que nous avons déjà rencontrée dans la chanson de la *Regina*, on exclut de la danse ceux qui n'aiment pas [6], les jaloux [7], enfin les « vilains » [8];

1. Je citerai pour chaque groupe un ou deux exemples typiques; les renvois, pour être plus courts, sont faits au livre de M. Jeanroy, à moins qu'il ne s'agisse de refrains qu'il n'a pas cités.

2. *Je gart le bos Que nus n'en port Chapel de flors s'il n'aime* (J. 395); *Entre glai et fueille et flour et violete* (J. de Lescurel, p. 57); et surtout : *A la renverdie, au bois ! A la renverdie !* (*Hist. litt. de la France*, XXIII, 221), vrai chant de *maieroles*.

3. *Fui te gaite, fai me voie, Par ci passent gent de joie* (J. 146); *J'ai joie ramenee ci* (J. 147); *Faites joie, menés joie Malgré la vilaine gent* (J. 394).

4. *Espringuiez legierement, Que li sollers ne fonde* (J. 205); *Maine je, maine je bien la dance A la guise de Normendie ?* (J. 389); *Sor le pont a Pontoise La carole borjoise ; Deus ! com mes cuers s'envoise !* (Bartsch, p. 164).

5. *Dehé ait qui d'amer ne balera Et qui ne se renvoisera !* (J. 394); *Espringuiez et balez liement, Vos qui amés par amors loiaument* (J. 395).

6. *Vos qui amez, traiez en ça, En la qui n'amez mie* (*Chastel. de S. Gilles*); *Voit en la qui n'aime mie, voit en la* (J. 394); déjà dans *Bele Aelis* : *Por Deu, traiez vos en la, Cil qui n'amez mie !*

7. *Dormés, jalos, je vos en pri, Dormés, jalos, et je m'envoiserai* (J. 179).

8. *Vos le lairés, vilain, le baler, le joer, Mais nos ne le lairons mie* (J. 395).

certains mouvements de la danse étaient accompagnés de paroles qui les exprimaient [1] ; d'autres fois, les paroles désignaient un choix fait par une femme parmi les danseurs ou inversement, ce qui était censé impliquer une déclaration d'amour (de même encore aujourd'hui dans certaines danses de nos enfants [2]). Mais la grande masse des refrains se rapporte simplement à l'amour : dans les plus anciens il ne figure que comme un sentiment très général, fleur de gaieté, de printemps et de fête; mais plus tard on le voit souvent précisé, et l'on rencontre même, quoique très rarement, l'expression de l'amour triste, qui semble singulière en pareille occurrence et n'est d'ailleurs jamais bien profonde [3].

Aux refrains consacrés à l'amour se rattachent ceux qui ont trait au mariage, et sur lesquels il convient d'appeler particulièrement l'attention. La façon dont le mariage est traité dans nos chansons est celle que j'ai indiquée plus haut comme formant une des inspirations des fêtes de mai : elle est toute conventionnelle et ne saurait être prise au sérieux. Un premier groupe nous montre simplement une jeune fille décidée à résister à un mariage qui ne lui plaît pas; cela n'aurait rien que d'acceptable si déjà dans le ton il n'y avait quelque chose d'un peu trop libre et rebelle [4]. Mais les chansons les plus nombreuses nous montrent le mariage accompli : la femme alors n'a jamais assez d'imprécations, n'exhale jamais autant qu'elle le voudrait sa haine contre son mari, haine qui va jusqu'à l'atrocité [5], et cela sans une exception, sans qu'il y en ait une

---

1. *Alez mignotement Dui et dui* (*Guill. de Dole*, v. 2518); *Tout ensi vait qui aime jolietement* (J. 395); *Par ci va la mignotise, Par ci ou je vois* (*Robin et Marion*), etc.

2. *Deus ! la voi, la voi, La bele blonde, a li m'otroi* (*Motets*, I, 164); *Je tieng par la main m'amie, S'en vois plus mignotement* (J. 395); *Veez le la, demandez li Se m'amors li agree* (*Chastel. de S. G.*, 373).

3. Il est inutile de donner des exemples de ces refrains d'amour ; ils forment la majorité de ceux qui nous sont parvenus.

4. *Ja ne me marierai, Mais par amors amerai* (*Viol.*, p. 8); *J'aim mieus morir pucele Qu'avoir mauvais mari* (J. 178); *Ja n'iere au vilain donee Se cuers ne me faut* (J. 179).

5. *Honiz soit mariz qui dure Plus d'un mois ! Quinze jors ou trois semaines, C'est li droiz* (*Hist. litt.*, XXIX, 480); *Pleüst a Dieu que chascune de nous Tenist la pel de son mari jalous !* (*Mot.*, I, 130).

qui soit contente de son sort, ou qui, du moins, témoigne quelque affection à celui qu'elle a épousé. Aussi, naturellement, le ménage marche mal : le mari bat sa femme, qui proteste que cela ne peut que l'engager encore plus à « amer » [1]. Que son mari la batte et qu'elle veuille s'en venger, on peut trouver cela naturel; mais qu'elle le lui dise en face, qu'elle se raille de lui et le bafoue avec l'impudence et l'impudeur qui s'étalent dans nos refrains [2] c'est ce qui, assurément, ne s'explique pas par l'imitation de la réalité, surtout en un temps où la puissance maritale était bien autre chose qu'aujourd'hui [3]. Au reste, dans un dernier groupe, nous voyons l'adultère érigé en théorie, le droit de la femme à prendre un amant proclamé, si elle a un « mauvais mari », et même sans cette dernière et peu efficace restriction [4].

Ainsi nos chansons de danse se dénoncent comme appartenant à un genre absolument conventionnel, et la cause, le point de départ de cette convention, ce sont les fêtes de mai, d'origine et de tradition païennes, au milieu desquelles elles sont nées. Ces fêtes ont dû être d'abord purement populaires; mais quand il se forma une société aristocratique, elle continua, en le marquant de son empreinte propre, ce qui avait jadis été commun à toute la nation, et les chansons de carole que nous avons ont toutes été composées à son usage. C'est ce qui ressort avec évidence du cadre dans lequel, dès leur apparition, elles se présentent à nous. Ce sont, dans *Guillaume*

---

1. *Batue sui por amer de mon baron, Et si n'en faz nul semblant se rire non* (*Renart le Novel*, p. 315); *Quant plus m'i bat et destraint mes maris, Tant ai je plus en amor ma pensee* (J. 179).

2. *Ja ne lairai por mon mari nel die; Li miens amis jut annit avuec moi* (Bartsch, I, 24, etc.); *Sofrés, maris, et si ne vos annit : Demain m'avrés et mes amis annit* (Bartsch, I, 20); *Ne m'en chant de ce vilain : Chape a pluie me fera* (*Hist. litt.*, XXIX, 480).

3. En regard de ces chansons de femmes, nous voyons, dans un petit nombre de refrains, les hommes exprimer, mais platement, leur opinion sur le mariage, qui est d'ailleurs identique à celle des femmes.

4. *Je doing bien congié d'amer Dame mal mariee* (voir ci-dessus, p. 604, n. 1), *Mal ait qui por mari Lait son loial ami !* (J. 178); *Ja Dieus ne me doint corage d'amer mon mari Tant com j'aie ami tel com je l'ai choisi !* (J. 178).

de Dole, dans la *Violette* et ailleurs, les plus hauts seigneurs et les plus grandes dames qui accompagnent leurs danses de ces couplets qu'on a voulu faire passer pour des débris de la poésie du peuple ; les mêmes, non plus en dansant, mais à d'autres occasions, chantent les chansons de poètes « courtois » connus. Beaucoup de refrains respirent d'ailleurs cette haine du « vilain » [1] si singulièrement répandue dans toute la poésie courtoise, qui par là, il faut l'avouer, ne nous semble guère mériter le titre qu'elle se donne. Ce n'est pas assurément chez les vilains, c'est-à-dire dans le peuple qu'ont dû se former ni même se répandre des chansons animées de cet esprit [2].

Et cependant les chansons de carole, surtout dans leur forme la plus ancienne, portent bien encore la marque de leur origine populaire et de leur attache aux fêtes de mai. Elles en ont gardé jusqu'au bout deux traits caractéristiques : la joie du renouveau et la glorification de l'amour envisagé surtout comme une révolte contre le mariage. L'origine populaire de ces deux traits n'est pas douteuse ; mais d'autre part il faut remarquer qu'ils se retrouvent dans tout l'ensemble de la poésie courtoise, et ce

---

1. *Fol vilain doit on huer Et si le doit on gaber* (Bartsch, p. 86) ; *Ostés cel vilain, ostés ! Se vilains atoche a moi Nis del doi, je morrai* (Bartsch, p. 178) ; *Saroit dont vilains amer ? Nenil ja, nenil ja ! Diables lui aprendra* (Bartsch, p. 177). — Il faut remarquer ce que dit l'auteur de *Guillaume de Dole* de son roman, qui est *si divers Et brodez par lieus de biaus vers Que vilains nel porroit savoir*.

2. Il est vrai que dans les pastourelles on voit souvent des refrains mis dans la bouche des bergères ; mais ces pièces sont tellement factices et conventionnelles qu'elles ne sauraient rien prouver ; il n'y a pas de refrains dans celles, plus réalistes, qui nous représentent les jeux et les danses des bergers. Adam de la Halle, dans *Robin et Marion*, a usé avec habileté de ce procédé en ne faisant chanter à ses bergers que des refrains convenables à leur condition : ces refrains ne pourraient-ils pas être allégués comme preuve du caractère populaire des chansons de carole ? Non : ce sont des *bergeries* faites par d'autres que des bergers ; elles ont, on l'a vu plus haut, leur origine dans de vraies chansons de bergers et de bergères, mêlées aux fêtes de mai, mais ces chansons nous ne les avons pas. Tous ces refrains nous présentent largement développé le type tout factice de Robin, généralement accompagné de Marion ; ce sont là des productions purement artistiques, qui n'ont rien à faire avec la poésie populaire.

rapprochement me paraît avoir pour l'histoire littéraire une importance plus grande qu'on ne l'a constaté jusqu'ici.

IX

Je voudrais en effet rendre vraisemblable cette thèse que la poésie des troubadours proprement dite, imitée dans le nord à partir du milieu du XII[e] siècle, et qui est essentiellement la poésie courtoise, a son point de départ dans les chansons de danses et notamment de danses printanières, et subsidiairement que les chansons qui lui ont servi de point de départ appartenaient à une région intermédiaire entre le nord et le midi, et qu'elles ont rayonné au midi pour s'y transformer très anciennement, au nord pour y rester longtemps telles quelles [1].

D'abord, un des traits les plus caractéristiques de la poésie des troubadours, c'est cette éternelle description du printemps qui commence leurs pièces. On a souvent remarqué la monotonie de ce début presque obligatoire, qui a passé avec l'art des troubadours à leurs imitateurs, et l'on a cherché à l'expliquer de différentes façons. Il s'agit tout simplement de formules consacrées par les chansons de mai : toute chanson d'amour est originairement une *reverdie*; plus tard, on ne comprit plus le sens de ce motif légué par une tradition oubliée, et des protestations, qu'il serait intéressant de recueillir et de commenter, s'élevèrent contre cette tyrannie d'abord en Provence, puis en France, ensuite en Allemagne, en Portugal et dans les autres pays qui avaient accueilli l'art courtois [2].

Les chansons de printemps, nous l'avons vu, célèbrent la joie, la gaieté, la *joliveté*, inhérentes à la saison nouvelle. Or ces qualités ont pris une telle place dans la lyrique provençale que

1. M. Jeanroy, dans plusieurs passages de son livre, a soutenu une opinion à peu près pareille en admettant dans la France du nord une première imitation du provençal, beaucoup moins servile et formelle ; mais il y a eu, ce me semble, propagation plutôt qu'imitation proprement dite, et en outre il ne s'agit pas ici, à vrai dire, de provençal (je sais que l'auteur emploie lui-même ce mot dans un sens très large).

2. M. Jeanroy a présenté (p. 390) des observations analogues.

joi (*gaug*, *jai*) est devenu pour ainsi dire synonyme de poésie [1], et c'est de cette idée qu'est venu plus tard le nom de *gai saber*, *gaia ciencia*.

A l'idée de gaieté, dans les chansons de mai, s'associe tout naturellement celle de jeunesse [2]. En provençal *jove*, *jovent* ont, comme *joi*, un sens consacré dans la langue de la poésie, et la formule *joi e jovent* est tellement typique qu'elle prouve infailliblement chez les auteurs français qui l'emploient une connaissance de l'art provençal [3].

Enfin [4] le printemps, la joie et la jeunesse sont intimement liés à l'amour dans les chansons de danse, et ils le sont également dans la poésie courtoise. L'amour est l'inspiration dominante de toute cette poésie, au point que le nom d'*amors* a été

---

1. Voir Settegast, *Joi in der Sprache der Troubadours* (Leipzig, 1889), et *Romania*, XIX, 159.

2. Il en est d'ailleurs de même du mot *jovent* tout seul, employé dans le sens de « culture élégante, mondanité », comme dans les deux exemples de Guiot de Provins et de Jacques de Cisoing cités (mais non compris) par M. Godefroy.

3. On pourrait se demander aussi si l'hostilité contre les vilains ne vient pas à la poésie courtoise des chansons de danse, où elle est souvent exprimée (voir ci-dessus). Mais l'inverse est plus probable. Les chansons de danse que nous avons ne sont pas fort anciennes, et le sens défavorable donné au mot *vilain* par opposition à *corteis* leur est antérieur. Il y aurait du reste d'intéressantes recherches à faire sur l'histoire de l'emploi de ces deux mots dans leurs divers sens.

4. Aux éléments qui lui sont communs avec la chanson de danse la poésie courtoise en ajoute deux autres, qui y ont pris une grande importance : la personnification d'Amour, considéré comme un suzerain féodal, et une conception très particulière des rapports de l'amant avec la dame (voir, dans le t. XII de la *Romania*, mon étude sur le *Lancelot* de Chrétien). Mais ces deux éléments paraissent, en comparaison des autres, récents et extérieurs : le premier est dû aux clercs, imbus des souvenirs de l'école (cf., surtout avec le contresens constant du moyen âge sur les mots *miles* et *militare*, le *Militat omnis amans et habet sua castra Cupido* d'Ovide); le second a été élaboré au milieu du XII^e^ siècle par des femmes raffinées. On pourrait encore signaler l'idée que pour *valoir* il faut aimer; mais cette idée, fort ancienne dans la poésie courtoise, n'est pas sans analogie avec une des idées favorites de nos chansons : il faut être amoureux, disent-elles, pour être admis à la carole; il faut être amoureux, disent les troubadours, pour être compté parmi les courtois.

donné, comme on sait, à cette poésie elle-même, et que les *Leis d'amors* sont la même chose que les *Leis del gai saber*.

Les chansons de danse, propres surtout à ces fêtes de mai que j'ai comparées à des saturnales, déclarent le mariage insupportable ou le considèrent comme virtuellement aboli; la poésie lyrique ne célèbre jamais l'amour qu'en dehors du mariage ou plutôt contre le mariage, et les livres où sont exposées les théories dont cette poésie est l'expression établissent comme premier dogme que l'amour, essentiellement libre, est incompatible avec le mariage, qui est une servitude. Une conception aussi singulière ne peut être que conventionnelle; il lui faut un point de départ, qu'elle a peu à peu oublié, mais qui l'explique, et ce point de départ se trouve dans le caractère des anciennes fêtes de Vénus, des anciennes *Floralia*, devenues nos « kalendes de mai ».

Ainsi la poésie que nous voyons s'épanouir au XII^e^ siècle dans le midi, et dont on a tant recherché l'origine, semble être essentiellement sortie des chansons de danse qui accompagnaient les fêtes de mai. Ces chansons ont dû exister un peu partout en Gaule, mais leur transformation en une poésie de société aristocratique a dû avoir lieu en un point spécial. Quel est ce point ? Je ne puis, pour le moment, exposer les rapprochements qui m'ont conduit à une opinion sur ce sujet; je me borne à en donner le résultat, que je crois très vraisemblable : c'est la région qui comprend à peu près le Poitou et le Limousin, longtemps soumis aux mêmes ducs, et dont le second a été, comme on sait, le berceau même de la langue littéraire du Midi, tandis que l'autre a fourni, avec le plus ancien troubadour connu, cette reine Aliénor qui parlait encore poitevin à la cour de Louis VII, et qui a si puissamment contribué à répandre au nord de la France l'art nouveau formé au midi. Les chansons de danse, soit poitevines, soit limousines, ont pénétré, dans la France du nord, bien avant les productions des troubadours, non pas dans le peuple, mais dans la haute société, et elles y ont été imitées probablement sans grands changements; ce sont ces imitations que nous font connaître les couplets à refrain conservés par l'auteur de *Guillaume de Dole*; par une modification insensible, elles ont produit plus tard les *roondets* dont une mode du XIII^e^ siècle nous a transmis les refrains. Dans le Limou-

sin, ces mêmes chansons ont subi la transformation réfléchie qui en a fait des chansons courtoises, fidèles longtemps en tout et toujours par quelques points à leur première inspiration ; pour la forme, on constate que beaucoup des strophes des plus anciens troubadours sont identiques aux couplets des chansons de carole française [1], avec cette différence caractéristique que les vers formant le refrain dans ceux-ci sont, dans celles-là, des vers comme les autres vers de la strophe : c'est la suppression voulue de ce qu'il y avait à la fois de plus populaire et de plus spécial dans les chansons originairement destinées à accompagner la danse. Cette poésie limousine, bientôt répandue dans la Gascogne, le Périgord et l'Auvergne, plus tard dans le Languedoc et la Provence, était destinée, on le sait, à avoir, hors du domaine où la langue qu'elle s'était faite pouvait être adoptée, un prodigieux épanouissement, à susciter en France et en Allemagne une poésie lyrique d'imitation, à créer celle de l'Espagne et du Portugal, et à féconder en Italie le sol où devaient plus tard fleurir et la poésie subtile ou sublime de Dante et la poésie délicate et raffinée de Pétrarque. Tout cela, si je ne me trompe pas dans mes rapprochements et mes inductions, provient des *reverdies*, des chansons exécutées en dansant, aux fêtes des calendes de mai, déjà sans doute à l'époque antérieure aux croisades, par les jeunes filles et les jeunes femmes des campagnes, puis des châteaux, du Poitou et du Limousin.

X

J'ai laissé de côté, pour ce rapide exposé, le livre de M. Jeanroy, et je n'ai que le temps d'en dire encore en terminant quelques mots trop insuffisants. Tout ce qui a été exposé plus haut sur les refrains revient, en grande partie, à M. Jeanroy, et on ne le comprendra bien que si on en voit, dans son ouvrage, les preuves patiemment recherchées et habilement présentées. Il est un point cependant sur lequel je ne serais pas

1. Sur toutes ces questions de construction rythmique, on ne peut trop recommander la troisième partie du livre de M. Jeanroy.

tout à fait d'accord avec lui. Il a, par un travail aussi ingénieux que savant, cherché dans la poésie étrangère, notamment allemande, italienne et portugaise, des XIIIe et XIVe siècles, les chansons dont le pendant se retrouve dans notre propre poésie populaire au XVe et surtout au XVIe siècle : il y a relevé un certain nombre de « thèmes » communs, qu'il considère, en vertu de ce rapprochement, comme ayant dû exister en France dès le XIIe siècle et s'y étant perdus, et il a cru en retrouver aussi quelques-uns dans nos refrains de chansons de carole. Sans toucher ici à l'ensemble de son argumentation et de son système, je dirai que les chansons de carole du moyen âge qui nous ont été transmises me paraissent appartenir à une tout autre catégorie que celle des chansons populaires qu'il veut en rapprocher. Rien n'y est pris vraiment au sérieux, comme dans les poésies naïvement populaires, où l'amour est une affaire grave, la seule affaire grave, où le mariage, s'il est parfois considéré comme un joug lourd et pénible, est toujours présenté comme un devoir, quand il n'est pas (ce qui est l'ordinaire) regardé comme le seul bonheur auquel on aspire. M. Jeanroy le remarque lui-même [1] avec sa finesse et sa justesse de coup d'œil habituelles : ce thème de la *mal mariée*, qui figure si abondamment dans les chansons populaires françaises, provençales, italiennes depuis le XVe siècle, et qui, lui, est déjà représenté dans nos refrains, ce thème ironique et souvent grivois n'appartient pas à la poésie populaire naïve et spontanée. Si une telle poésie a existé en France au moyen âge comme expression sincère de sentiments soit généraux, soit personnels, elle ne nous a pas laissé de monuments [2], et je ne saurais considérer, avec M. Jeanroy, même une partie de nos refrains comme pouvant nous la représenter. Les chansons françaises pour lesquelles on constate une vraie parenté avec des chansons étrangères sont toutes de date relativement récente; quant aux refrains, les rapprochements que l'auteur essaye d'en tirer sont

1. Voir p. 89-90, et surtout p. 155.

2. Sauf peut-être quelques pièces d'un tout autre genre que les chansons de carole, et n'ayant aucun rapport avec elles, comme les chansons d'aube, qui en effet, comme on l'a vu (p. 581), se retrouvent dans la poésie populaire du XVe siècle.

beaucoup moins convaincants. Ils ne nous présentent qu'un amour conventionnel, toujours enfermé, qu'il s'agisse d'une aspiration générale ou d'un choix fixé, dans des formules typiques [1], et déjà, comme dans la poésie courtoise, souvent synonyme à la fois de *joie* et de *valeur*. Mais c'est surtout dans la façon dont elles considèrent le mariage que le caractère conventionnel et spécial de ces chansons éclate au grand jour. Presque toutes sont des chansons de femmes, et ce ne sont pas, assurément, des sentiments du genre de ceux qu'elles expriment que, dans la réalité, les jeunes filles ou les jeunes femmes manifestent ou éprouvent envers leurs maris futurs ou présents. A entendre nos chansons, rien ne ferait plus horreur aux femmes que le mariage; et la façon dont elles le déclarent, avant et pendant, suffirait à inspirer aux hommes la même horreur, en sorte que, s'il avait existé une société dont ces chansons fussent l'expression, elle aurait bien vite aboli l'institution conjugale. Mais tout cela n'est qu'un jeu, un amusement de jour de fête, et il ne faut pas plus demander à ces chansons de renseignements sur la vraie poésie populaire qui a pu exister à côté que sur les mœurs et les idées réelles de celles qui, dans les caroles, « chantaient avant » ou « répondaient ».

Le livre de M. Jeanroy, comme tous les livres qui apportent à l'histoire non seulement des faits nouveaux, mais des idées nouvelles et importantes, sera certainement le point de départ de beaucoup d'autres études, et c'est ce qui en fait en grande partie le mérite. On peut dire de ce livre, à plus juste titre que de bien d'autres, qu'il fera époque. L'histoire de notre plus ancienne poésie lyrique, avant M. Jeanroy, était à peine sortie du chaos; il y a introduit de l'ordre, de la lumière, et une singulière intelligence de la valeur des faits et de leurs rapports. En même temps, dans sa dissertation latine sur les plus anciens imitateurs des troubadours en langue d'oïl, il établissait avec certitude les relations de forme et de fond de la poésie lyrique

1. Dans les quelques centaines de refrains que je connais, je n'en ai trouvé qu'un qui semble exprimer un sentiment réel : *Je vois as noces mon ami, Plus dolente de moi n'i va*. C'est bien peu, et même dans ce cas encore, si l'émotion paraît sincère, le cadre est fictif.

courtoise du nord avec celle du midi [1], et il fixait, généralement avec beaucoup de sûreté, la chronologie des débuts de cette poésie dans le nord. L'histoire littéraire du moyen âge français, grâce aux travaux, les uns déjà publiés, les autres en préparation, de quelques jeunes gens imbus des meilleures méthodes et joignant à la passion de leur sujet le sang-froid de la critique la plus prudente, est en train de se renouveler complètement [2]. M. Jeanroy avait choisi pour son premier livre un des chapitres les plus difficiles de cette histoire; il l'a traité avec une grande supériorité, et il aura donné à tous ses lecteurs le désir de le voir continuer des études où son coup d'essai est un coup de maître.

[*Journal des Savants*, novembre et décembre 1891, pp. 674-688 et 729-742; mars et juillet 1892, pp. 155-167 et 407-430.]

---

1. En même temps à peu près paraissaient sur ce sujet des observations de M. Paul Meyer dans la *Romania* (t. XIX, p. 1-62). Les deux critiques se sont souvent rencontrés, ce qui ne peut que donner une idée favorable de l'érudition et de la sagacité de M. Jeanroy.

2. Je songe à quatre thèses parisiennes de doctorat ès lettres, dont deux sont déjà soutenues et deux le seront bientôt : celle de M. Jeanroy sur *Les Origines de la poésie lyrique*; celle de M. Ernest Langlois sur *Les Origines et les sources du Roman de la Rose* (Paris, 1891); celle de M. Léopold Sudre sur le *Roman de Renart* [cf. ci-dessus, pp. 337-423], et celle de M. Joseph Bédier sur les *Fabliaux* [Paris, 1893; 2e éd. 1894].

BELE AALIZ

Nous ne possédons pas en entier une seule des « chansons de carole » dont une mode littéraire du XIII^e^ siècle nous a conservé tant de refrains. C'est grand dommage, au moins pour celles du XII^e^ siècle, car les couplets que nous en connaissons, grâce surtout à l'aimable auteur de *Guillaume de Dole*, nous donnent la plus charmante idée de ce genre poétique, amoureux et printanier. Vers la fin du XII^e^ siècle il y avait, pour les chansons de carole, un thème qui faisait fureur; c'était celui de *Bele Aaliz*[1]. Le roman de *Guillaume de Dole* nous offre à lui seul cinq premiers couplets sur ce thème; d'autres nous sont donnés par d'autres sources; parfois la citation se borne au premier vers. Malheureusement aucun texte ne va plus loin que ce premier couplet, et ceux qui font le plus avancer le récit nous montrent seulement la belle Aaliz entrant dans un jardin et y cueillant cinq fleurettes pour en faire une couronne : ce qui lui advenait ensuite, nous ne le saurons sans doute jamais. Mais si les nombreuses variantes que nous avons nous laissent dans l'ignorance sur ce point, elles nous présentent, dans la multiplicité de leurs formes, un tableau très intéressant des variations de la strophe des chansons de carole à l'époque la plus ancienne où nous puissions les étudier. Je rapporterai ici toutes ces variantes, au moins en tant que je les connais. Je n'entrerai pas dans la discussion des questions qu'elles soulèvent; elle ne serait à sa place que dans une étude de l'évolution de la strophe, étude à laquelle les divers types de *Bele Aaliz* apportent d'ailleurs quelques-uns des documents les plus précieux dont elle dispose. Je me contente-

1. La forme la plus ancienne, conservée dans quelques textes, est *Aaliz*; on trouve plus souvent *Aeliz* ou *Aelis*. *Aliz* et *Alis*, contractions relativement modernes, sont dues aux copistes, dans les citations faites de notre chanson, et doivent se corriger.

rai de ranger les divers couplets que nous possédons dans un ordre qui permette d'en bien saisir le rapport ; cet ordre, au moins dans chacun des groupes formés d'après la longueur respective des vers du couplet, est celui qui me paraît répondre à la succession logique et chronologique des formes, qui se sont compliquées et variées de plus en plus [1]. Nous avons trois groupes, composés de couplets où les vers, — ceux de la fin et du refrain mis à part, — sont respectivement de dix, de huit et de sept syllabes. Dans chaque groupe, il semble qu'il y ait eu une forme assonant en *i* et une forme assonant en *a*. La forme en *i*, qui amène *Aaliz* à l'assonance, paraît être la plus ancienne.

I. — Vers de dix syllabes.

La forme en *i* nous a été conservée par le pot-pourri de Baude de la Quariere [2], dont les cinq laisses commencent chacune par un des cinq vers du couplet que voici :

Main se leva la bien faite Aelis ;
Bel se para et plus bel se vesti,
Si prist de l'aigue en un doré bacin :
Lava sa bouche et ses oex et son vis ;
Si s'en entra la bele en un gardin.

C'est la strophe monorime de cinq vers que nous présentent plusieurs chansons de toile. Il n'y a pas de refrain, mais cela tient sans doute à la façon dont cette strophe nous a été conservée. Je suppose qu'après les cinq longs vers il y avait soit un petit vers rimant avec un refrain formé d'un long vers, soit un

1. Déjà Bartsch, dans ses remarques sur les nos II, 80 ss., de ses *Romanzen und Pastourellen*, a indiqué le rapport et l'ordre de succession de la plupart de ces formes.

2. La forme *de la Kakerie*, donnée pour le nom de ce poète par deux mss. (voy. G. Raynaud, *Bibliogr. des chansonniers français*, nos 73, 1509), n'est qu'une faute de copiste pour *de la Quariere* (voy. P. Paris, *Hist. Litt.*, t. XXIII, p. 530, et Schwan, *Altfranzösische Liederhandschriften*, p. 91).

refrain formé d'un petit vers et d'un long vers rimant ensemble, soit un refrain consistant simplement en un petit vers sans rime.

A côté de cette forme très simple, nous en trouvons une, dans *Guillaume de Dole,* où le thème d'Aaliz est, à l'aide d'un refrain intérieur et final de proportions inusitées, enchevêtré avec un autre, qui paraît avoir également, vers la fin du XII^e^ siècle, été très à la mode pour les chansons de carole, le thème du « beau Robin » [1]. Le premier couplet de *Bele Aaliz* ne contient plus, de la sorte, que deux vers du couplet primitif :

Main se leva la bien fete Aeliz,
Par ci passa li bruns, li biaus Robins,
Biau se para et plus biau se vesti.
Marchiez la foille et ge qieudrai la flor.
Par ci passa Robins li amorous :
Encore en est li herbages plus douz [2].

La forme décasyllabique en *a* n'est représentée que par le premier vers d'un motet, dont la suite s'écarte tout à fait de notre thème :

Bele Aelis par matin seleva [3].

II. — Vers de huit syllabes.

Il est probable que la forme primitive comportait également ici une série de longs vers (8 syll.), terminés par un petit vers

1. Le thème de Robin et celui d'Aaliz se partageaient la vogue dans les chansons de danse : *Que de Robin, que d'Aaliz Tant ont chanté que jusq'as liz Ont fetes durer les caroles* (*Gu. de Dole*, v. 347-349). Plus tard Robin figura surtout dans les pastourelles, où il fut associé non plus à Aaliz, mais à Marion.

2. *Gu. de Dole*, v. 541. Le ms. porte les deux fois *passe* au lieu de *passa*. — Bartsch (II, 81) fait de cette strophe deux strophes de trois vers, mais je crois que c'est à tort.

3. Ce motet se trouve dans deux mss. ; il a été imprimé par Heyse, par Bartsch, et en dernier lieu par G. Raynaud (*Recueil de motets*, t. I, p. 70; cf. p. 306).

servant de refrain, ou de transition au refrain, ou de première moitié du refrain. Nous n'avons pas cette forme ; nous avons, dans *Guillaume de Dole*, deux variations de la forme à refrain intérieur, toutes les deux en *i* ; elles sont curieuses par le rapport où elles sont l'une avec l'autre.

1. Main se leva bele Aeliz,
Dormez, jalous, ge vos en pri !
Biau se para, miex se vesti
Desoz le raim.
Mignotement la voi venir
Celi que j'aim [1].

2. Main se leva bele Aeliz,
Mignotement la voi venir,
Bien se para, miex se vesti
En mai.
Dormez, jalous, et je m'envoiserai [2].

Le premier de ces deux couplets, si on remplaçait au v. 2 le refrain intérieur par un vers ordinaire, serait sans doute bien rapproché de la forme primitive. Dans le second couplet, il faut remarquer que le premier vers du refrain final de 1 fait office de refrain intérieur, tandis que le petit vers de transition (réduit de 4 à 2 syllabes) et le refrain final (vers unique de 10 syllabes) sont autres. On voit clairement ici que les refrains, intérieurs ou finals, sont déjà des espèces de passe-partout, qu'on adapte suivant l'assonance à des couplets divers, mais aussi en vue desquels on modifie ces couplets eux-mêmes.

Une troisième forme en *i* et en vers octosyllabiques se présente dans le roman de *Sone de Nansai*. Elle y est altérée d'une façon particulière et n'a plus gardé que son premier vers. La comtesse de Champagne, pour décider la jeune Ide de Doncheri à accepter l'amour du héros du poème, chante ce couplet en tenant Sone par la main : le refrain qui, par son premier vers, fournit le refrain intérieur et qui, complet, forme le refrain final, est un refrain de carole connu, qui est choisi ici avec

1. *Gu. de Dole*, v. 310 (Bartsch, II, 82 ; Raynaud, *Mot.*, t. II, p. 130).
2. *Gu. de Dole*, v. 318 (Bartsch, II, 83 ; Raynaud, *Mot.*, t. II, p. 130).

intention ; quant au v. 3, il paraît inventé pour la circonstance et adapté au refrain :

Main se leva bielle Aelis.
Nus ne fu plus loyalz amis. .
Prions tuit pour la bielle Ydain.
Nus ne fu plus loyalz amis
Que chilz que je tieng par le main[1].

La forme octosyllabique en *a* ne nous a laissé que deux vers, assez bizarrement enchevêtrés, dans un motet, avec un refrain initial, médial et final et avec deux vers apparemment fabriqués par l'auteur du motet :

Vos n'alez pas
Si com je faz,
Ne vos, ne vos n'i savez aler.
Bele Aaliz main se leva,
Vos n'alez pas
Si com je faz,
Biau se vesti, mieuz se para.
(Bon jour ait cele que n'os nomer !
Sovant m'i fait soupirer.)
Vos n'alez pas
Si com je faz,
Ne vos, ne vos n'i savez aler[2].

Les formes primitives en *i* et en *a* se laissent peut-être reconstruire ainsi, au moins pour la première partie :

---

1. Voy. Scheler, *Notice et extraits de deux manuscrits français de Turin* (Bruxelles, 1867), p. 39. — D'après Scheler, ce couplet serait le dernier d'une chanson ; M. J. Camus, qui a bien voulu collationner pour moi le ms. de *Sone de Nansai* (qui porte au v. 2 *Nus* et non *Mes*), a constaté que c'était une erreur : la comtesse de Champagne ne chante rien avant ce couplet.

2. Ms. B. N. fr. 12786, f° 80. Imprimé par Brakelmann (*Jahrbuch für rom. Liter.*, XI, 107) et par G. Raynaud (*Mot.*, II, 103). Les textes de ces éditeurs présentent des différences inutiles à relever. Celui que je donne a été revu sur le ms., qui porte au v. 7 *par main se leua*.

Main se leva bele Aaliz,
Bel se para, mieuz se vesti,
Lava ses ueuz, lava son vis,
Si s'en entra en un jardin...

Bele Aaliz main se leva,
Bel se vesti, mieux se para,
Lava ses ueuz, son vis lava,
En un jardin si s'en entra...

III. — Vers de sept syllabes.

Nous trouvons dans *Guillaume de Dole* un premier couplet en *i* et en vers heptasyllabiques sur le thème, toujours le même, de *Bele Aaliz* :

Main se levoit Aaliz,
J'ai non Enmelot.
Biau se para et vesti
Soz la Roche Guion.
Cui lairai ge mes amors
Amie, s'a vos non [1] ?

Ce couplet paraît altéré : le refrain intérieur est bizarre, et n'a pas d'assonance (car *òt* ne peut assoner avec *órs*, *ón*). Mais il est intéressant, et en ce qu'on y voit encore clairement apparaître le refrain « passe-partout », et par la mention de la Roche-Guyon (près de Mantes), qui nous indique le pays où cette variante a pris naissance. — L'existence de cette forme en *i* nous est encore attestée par le fait que Robert de Reims, dit La Chèvre, poète du XIIe siècle, en a pris le premier vers pour point de départ d'une pastourelle dont nous n'avons que le début :

Main s'est levee Aeliz [2].

La forme en *a* se trouve dans *Guillaume de Dole*, qui nous en offre le premier couplet, réduit à trois vers, grâce à l'intercalation d'un refrain intérieur, première moitié du joli refrain final :

---

1. *Gu. de Dole*, v. 531 (Bartsch, II, 84 ; Raynaud, *Mo.*, t. II, p. 131).

2. Publié en dernier lieu, d'après trois mss., par M. Simonds, *Modern Language Notes*, 1895, col. 358 ; M. Simonds n'a pas connu les autres éditions, moins complètes et en partie d'après d'autres mss., sur lesquelles voyez la note de G. Raynaud, *Mot.*, t. II, p. 149.

Aaliz main se leva,
Bon jor ait qui mon cuer a !
Biau se vesti et para
Desoz l'aunoi.
Bon jor ai qui mon cuer a :
N'est pas o moi [1].

Mais elle nous est en outre arrivée, et certainement plus voisine de son origine, par un singulier véhicule. Un prédicateur qu'on a cru longtemps à tort, sur la foi d'un manuscrit, être le célèbre archevêque de Canterbury Étienne de Langton († 1228), a eu l'idée de prendre le premier couplet pour thème d'une bizarre allégorie en l'honneur de la Vierge [2]. Ce bel esprit, — qui a soumis au même jeu un autre couplet de chanson de carole [3], — était Français et vivait au commencement du XIII^e^ siècle [4]. Des trois manuscrits qui contiennent son œuvre, deux [5] nous présentent le couplet sans refrain intérieur sous la forme que je restitue d'après la comparaison des trois textes.

Bele Aaliz main leva,
Son cors vesti et para ;
En un vergier s'en entra ;

---

1. *Gu. de Dole*, v. 1572 (Bartsch, II, 86; Raynaud, *Mot.*, t. II, p. 132).

2. C'est naturellement la belle Aaliz qui figure Marie. A ce propos, l'auteur cite deux vers qui ne proviennent sans doute pas de notre chanson, mais attestent la célébrité de l'héroïne : *Ceste est la bele Aeliz, Qui est la flors et li liz.*

3. Voy. Lecoy de la Marche, *La Chaire française au XIII^e^ siècle* (2^e^ éd.), p. 197.

4. Voy. la démonstration de M. Lecoy de la Marche, p. 91-93 ; toutefois la date de 1214 est trop précise. — Boucherie (*Le Dialecte poitevin*, p. 217) dit que ce sermon « pourrait tout aussi bien être de Maurice de Sully ». Cela est tout à fait impossible, puisqu'il y est parlé des Albigeois (*ib.*, p. 219). Le fait que ce sermon, en latin, est copié dans le ms. de Poitiers à la suite de la version française des sermons de Maurice de Sulli ne signifie absolument rien, et c'est par distraction que M. G. Raynaud (*Mot.*, t. II, p. 157) donne le sermon comme de Maurice de Sulli et semble même attribuer cette opinion à M. P. Meyer.

5. Ms. du Musée britannique *Arundel* 292, d'après lequel notre couplet a été jadis imprimé par de La Rue, Wright, etc. (voy. Lecoy, *l. c.*), et ms. B. N. lat. 16497 (imprimé par M. Lecoy de la Marche).

Cinc floretes y trova :
Un chapelet fait en a
De rose florie.
Por Dé, traiez vos en la,
Vos qui n'amez mie [1] !

Mais le troisième [2] nous donne après le premier vers le refrain intérieur que nous avons vu s'introduire dans tant de formes de notre couplet :

Bele Aaliz main leva,
Por Dé, traiez vos en la !
Son cors vesti et para
En un vergier s'en entra ;
Cinc floretes i trova :
Un chapelet fait en a
De rose florie.
Por Dé, traiez vos en la,
Vos qui n'amez mie [3] !

Ces témoignages nous montrent à quel point la chanson de *Bele Aaliz*, dans ses diverses variantes, était populaire en France à la fin du XII[e] siècle et au commencement du XIII[e] [4]. Le premier

---

1. Les fautes des mss. se corrigent par la comparaison ; on trouve leurs leçons imprimées en regard dans le livre de M. Lecoy de la Marche, *l. c.*

2. Ms. de Poitiers 124, imprimé par Boucherie, *l. c.*

3. Je corrige d'après les autres mss. les fautes du ms. de Poitiers. Il faut noter que le refrain final manque dans celui-ci. Boucherie suppose que dans le modèle le dernier vers seul de ce refrain manquait, et que c'est le copiste qui a alors transporté le premier vers, resté seul, après le v. 1 du couplet. Mais cela n'est nullement probable. En effet, le texte du sermon lui-même, dans le ms. de Poitiers, glose la chanson en passant du v. 1 au vers *Por Dé traiez vos en la*, tandis que le ms. 16497 (et sûrement le ms. Arundel) donne le commentaire dans l'ordre du couplet dépourvu de refrain intérieur. Un copiste ne se donne pas tant de peine. Il faut supposer qu'un prédicateur, voulant utiliser ce sermon, a accommodé et le couplet et le commentaire à la forme sous laquelle il entendait chanter la chanson.

4. Nous ne savons si le *lai d'Aeliz*, que mentionne l'auteur du *lai de l'Espine* (probablement Marie de France, voy. *Rom.*, XXII, 610) aux v. 176-178 (éd. Zenker, *Zeitschrift für rom. Philol.*, XVII, 246) comme chanté et joué sur la rote par un Irlandais, avait quelque rapport avec notre chanson. Quant à la pièce intitulée *Lai d'Aeliz*, composée dans la forme compliquée des lais

couplet surtout devait retentir sans cesse aux oreilles, et, malgré sa grâce et son innocente gentillesse, exaspérer les personnes graves et les moralistes. C'est un de ceux-là, sans doute, qui, lassé d'entendre si souvent chanter comment Aaliz se lève, se vêt, se lave et se pare, et songeant en outre à toutes les femmes qu'il voyait arriver le dimanche à la messe en retard à cause du temps qu'elles perdaient à s'attifer, improvisa cette boutade, que Jacques de Vitri a recueillie dans un de ses sermons, et où l'on a vu, à tort, une nouvelle variante de la chanson de *Bele Aaliz* :

Quant Aeliz fu levee,
Et quant ele fu lavee,
Quant ele se fu miree,
Bel vestie et mieuz paree,
S'en furent les croiz alees,
Et la messe fu chantee,
Et diable l'en ont portee [1] !

[*Mélanges Wahlund*, 1895, pp. 1-12.]

---

lyriques du XIIIe siècle (Bartsch et Horning, *La langue et la litt. fr. au moyen âge*, col. 489), elle ne présente dans son texte rien qui se rapporte à ce titre.

1. Je restitue ces sept vers peut-être un peu témérairement. Le ms. unique du sermon en question de Jacques de Vitri (Lecoy de la Marche, p. 286 ; Crane, *The Exempla of Jacques de Vitri*, p. 114 ; Raynaud, *Mot.*, II, p. 138 et 163) ne contient que les quatre vers suivants : *Quant Aeliz fu leuee Et quant ele fut lauee. Et la messe fu chantee Et deable len ont emportee.* Mais d'une part l'auteur explique ainsi : *Quando Aeliz de lecto surrexit, et lota fuit, et in speculo aspexit, et vestita et ornata fuit, jam cruces ad processionem tulerant et missam cantaverant, et demones eam tulerunt* ; d'autre part on lit dans un sermon anonyme ces deux vers, cités par M. Lecoy d'après le ms. 15954, mais sans indication de folio (ils sont au fo 197d) : *Quant les dames furent parees Sen furent les croiz alees*, qui doivent bien appartenir à la même pièce et ajoutent à la citation précédente le mot *paree* et le vers sur les croix. Le prédicateur, citant de mémoire, a mis *les dames furent parees* au lieu de *Aelis fu paree*, malgré la mesure

VI

LA LITTÉRATURE

DU

QUINZIÈME SIÈCLE

LA NOUVELLE FRANÇAISE AUX XV^e^ ET XVI^e^ SIÈCLES

PIETRO TOLDO. *Contributo allo studio della novella francese del XV e XVI secolo*, considerata specialmente nelle sue attinenze con la letteratura italiana. *Les Cent nouvelles nouvelles. L'Heptaméron. Les Comptes du monde adventureux. Le Grand parangon des nouvelles nouvelles. Les Joyeux devis.* Roma, E. Loescher, 1895, XIII-153 pages, grand in-8°.

« Née en bonne partie de l'imitation des Italiens, en partie aussi de la tradition populaire, la nouvelle littéraire française aux XV^e^ et XVI^e^ siècles nous présente des fruits abondants, sinon toujours exquis. » Ainsi s'ouvre la préface de M. Toldo au livre dont nous allons rendre compte. Bien que l'auteur ait étudié avec goût et intelligence, et non sans érudition, les recueils de nouvelles françaises de la fin du moyen âge et de la Renaissance, ce qu'il s'est surtout proposé, comme il le fait entendre dans le titre même de son ouvrage, c'est de montrer la dépendance où ils sont des recueils italiens antérieurs, et en général la dépendance où la nouvelle en prose française est à l'égard de la nouvelle italienne. Cette dépendance a été admise par tous ceux qui se sont occupés de la question, mais personne n'en avait fait l'objet d'une recherche spéciale et ne l'avait étudiée dans son ensemble. Le travail de M. Toldo lui-même n'est pas complet, comme l'auteur le reconnaît en citant à la première page de son livre divers recueils français dont il ne parle pas par la suite. Il paraît avoir eu pour objet principal et peut-être, à l'origine, unique, le groupe de nouvellistes dont Marguerite de Navarre est le centre, c'est-à-dire (sans parler de la peu originale Jeanne Flores) Marguerite elle-même, Antoine de Saint-Denis (si c'est bien lui l'auteur des *Comptes du monde adventureux*) et

Bonaventure Des Periers. Il a rattaché à ce groupe, à plus ou moins bon droit, Nicolas de Troyes, et enfin il s'est aperçu qu'on ne pouvait traiter de la nouvelle française du XVI^e^ siècle sans parler de celui qui en fut l'initiateur au XV^e^ siècle et qui est resté le meilleur représentant du genre, Antoine de La Sale. Il paraît avoir ignoré l'existence de deux recueils, écrits entre ceux d'Antoine de La Sale et de Nicolas de Troyes et dont nous n'avons malheureusement jusqu'ici qu'une connaissance très sommaire, le recueil composé à Sens au XV^e^ siècle, que M. E. Langlois a signalé dans un manuscrit du Vatican[1], et surtout le recueil terminé en 1515 par le Messin Philippe de Vigneulles, dont Michelant a jadis donné des extraits[2], et dont le manuscrit est aujourd'hui, si je suis bien informé, dans une collection particulière ; ces deux collections, à cause de leur ancienneté, offrent assurément un intérêt tout spécial, et il est à désirer qu'elles soient publiées. La collection sénonaise, à en juger par quelques-unes des rubriques imprimées, a certainement subi l'influence italienne; quant aux contes de Philippe de Vigneulles, ils ont été écrits à l'imitation de ceux d'Antoine de La Sale, et sans doute d'après des sources toutes françaises et surtout orales[3].

L'influence italienne sur les nouvellistes français s'est exercée de deux façons: l'une formelle, si l'on peut ainsi dire, et l'autre matérielle. La première se manifeste par l'adoption du genre même de la courte narration en prose[4], par le cadre qui, plus

---

1. *Notices des manuscrits français et provençaux de Rome antérieurs au XVI^e^ siècle*, par Ernest Langlois (Paris, 1889 ; tirage à part des *Notices et extraits des manuscrits*, p. XXXIII, 2^e^ partie), p. 226-229. M. Langlois se propose de publier prochainement ce recueil ou au moins d'en donner des extraits, car, à côté de véritables nouvelles, il contient des morceaux d'un autre caractère qui paraissent dénués d'intérêt. [Cf. Langlois, *Nouvelles françaises inédites du XV^e^ siècle*, (*Bibliothèque du XV^e^ siècle*, *V*), Paris, 1908.]

2. Voir, par exemple, la jolie version de *La laitière et le pot au lait*, imprimée dans l'*Athenæum français*, 1853, p. 1137. Sur l'ouvrage en lui-même, voir *Gedenkbuch des Philippe von Vigneulles, herausgegeben von* H. Michelant (Stuttgart, 1852), p. XXVI-XXVIII.

3. Toutefois, comme le remarque Michelant, Philippe avait fait un assez long séjour en Italie, et il est bien probable qu'il y avait lu ou entendu raconter des nouvelles.

4. La courte narration en prose n'était pas inconnue en France : on la trouvait

ou moins vaguement tracé, est emprunté, quand il existe, au *Décaméron*, par l'esprit qui anime les récits, par la morale qu'en tirent les conteurs. Le principal mérite du livre de M. Toldo est d'avoir signalé ces traits formels avec plus de précision qu'on ne l'avait fait avant lui. La seconde consiste dans l'emprunt des récits eux-mêmes. Parfois cet emprunt est tout cru et constitue proprement une traduction ; c'est le cas de beaucoup le plus rare. En dehors de ce cas, la constatation de l'emprunt est souvent très difficile. De ce qu'un même conte se retrouve dans deux recueils, l'un italien, l'autre français, il ne s'ensuit pas nécessairement que le plus récent l'ait pris au plus ancien. Il existait, il existe encore en Europe tout un fonds de contes plaisants qui circulent depuis des siècles de bouche en bouche, et peuvent entrer dans la littérature écrite aux temps et aux lieux les plus divers. Pour prouver qu'une rédaction écrite dérive d'une autre et ne provient pas, indépendamment, de la tradition orale, il faut d'abord établir que l'auteur de la rédaction la plus récente a pu connaître la plus ancienne, et ensuite signaler entre elles des ressemblances de fond et de forme qui excluent l'hypothèse d'une coïncidence fortuite. M. Toldo s'est bien rendu compte des difficultés de semblables recherches ; il en donne des exemples dans sa préface, et il assure qu'elles l'ont engagé à procéder *con la massima cautela*. Il reconnaît modestement que, malgré ses précautions, il lui sera sans doute arrivé de commettre plus d'une erreur, et il ajoute que, dans ces matières, il faut savoir plus d'une fois se résigner d'avance à avoir tort. Peut-être s'y est-il résigné, en mainte occurrence, un peu trop facilement : il assure (p. XII) qu'il s'est astreint à ne citer que la source ou les sources probables et a négligé « les ressemblances douteuses et lointaines » ; mais, comme on le verra, il a parfois oublié cet excellent principe, et s'est laissé aller à des rapprochements inutiles, qui s'évanouissent quand on veut les con-

---

notamment dans le roman des *Sept Sages de Rome*, où quinze histoires étaient encadrées dans un récit principal ; dans les suites, fort inférieures, qu'on avait données à ce roman ; dans les sermons en langue vulgaire ; dans divers livres didactiques (comme le *Ci nous dit* ou le *Livre du Chevalier de La Tour Landri*) ; mais elle n'avait pas été cultivée comme genre spécial avant l'imitation de Boccace.

trôler, et qui ne servent qu'à obscurcir les questions qu'ils prétendent éclairer. Il déclare, d'ailleurs, qu'il a recherché les origines italiennes de la nouvelle française *senza preconcetti e senza esagerazione*. Je ne doute pas de sa sincérité, mais il est certain que, sans s'en rendre compte, il a eu l'idée préconçue de faire à l'influence italienne la part la plus large possible, et qu'il a quelque peu exagéré cette part. C'est ce que je montrerai en examinant rapidement les cinq chapitres dont se compose son intéressant ouvrage. Je n'apporte, pour ma part, aucune sorte de prévention dans cet examen, et je reconnais que la thèse de M. Toldo, dans son ensemble, est parfaitement juste ; mais je pense que, dans un assez grand nombre de cas, il a, contre la vraisemblance, attribué à une imitation spéciale ce qui appartient à la tradition orale commune. Il est tombé, au point de vue italien, dans la même erreur où sont tombés, au point de vue français, les savants qui ont vu dans un si grand nombre de contes de Boccace des imitations de nos fableaux. De même que la nouvelle italienne a été suscitée par les *novas* provençales et les fableaux français, la nouvelle française a été suscitée par la nouvelle italienne ; mais, en France comme en Italie, le genre, une fois créé, ne s'est nullement restreint à l'imitation des modèles étrangers : il a puisé dans la tradition orale, qui lui était antérieure et lui a survécu, les éléments de son développement. M. Toldo ne l'a pas méconnu en principe, mais il a été inconsciemment porté à l'oublier souvent, pour la nouvelle française, afin de la relier plus intimement à la nouvelle italienne. Ce serait une tâche très longue, et que je serais en bien des cas hors d'état d'accomplir, que de discuter tous les rapprochements qu'il a institués entre les nouvelles françaises et les nouvelles italiennes qu'il leur donne pour sources. Je me bornerai, pour chacun des auteurs qu'il a étudiés, à examiner l'appréciation générale qu'il en fait et à relever parmi ses rapprochements ceux qui me paraissent particulièrement intéressants ou contestables, et sur lesquels je me trouve en mesure d'apporter quelque lumière.

I. — *Les Cent nouvelles nouvelles.*

La notice que donne M. Toldo sur l'œuvre d'Antoine de La Sale est fort satisfaisante au point de vue littéraire (quoiqu'on puisse différer d'avis sur quelques détails); au point de vue biographique, elle présente une singularité que je ne m'explique pas bien. Il a eu sous les yeux l'édition de Thomas Wright (Paris, 1858), puisque ses citations sont faites d'après le texte de cette édition ; toutefois il ne semble pas tenir compte de la courte mais précieuse introduction de l'éditeur anglais. Wright a mis hors de doute, à mon avis, le fait que le « monseigneur » auquel sont attribués plusieurs récits est, non pas le Dauphin de France, plus tard Louis XI, comme l'affirme le préambule de l'édition Vérard, mais le duc de Bourgogne Philippe. « Nous pouvons déclarer, dit Wright, qu'il ne se trouve pas un seul mot dans le livre des *Cent nouvelles nouvelles* qui puisse faire croire que Louis XI était un des conteurs. » Rien n'est donc plus faux que d'appeler ces nouvelles les *Cent nouvelles du roi Louis XI*, et il est regrettable que Littré, dans son dictionnaire, mette sous le nom de Louis XI les mots qu'il tire de ce recueil. On est étonné que M. Toldo ne tienne pas compte de la démonstration de Wright et continue à dire que dix nouvelles sont attribuées à Louis XI.

La légende qui fait raconter ces histoires dans le cercle du Dauphin Louis n'est pas, d'ailleurs, dénuée de tout fondement : il habita Genappe de 1457 à 1461, et, d'autre part, Antoine de La Sale, en 1459, datait de ce château son *Histoire de Jehan de Saintré*. On peut en conclure avec vraisemblance qu'il a rédigé là, au moins en partie, son recueil. Si le Dauphin n'est pas parmi les conteurs, on y voit figurer plusieurs des seigneurs français qui l'avaient accompagné dans son exil volontaire[1] ; en outre, comme l'a remarqué avec raison L. Stern, plusieurs nou-

1. Voir les recherches de Le Roux de Lincy et le résumé de la question que donne M. E. Picot, dans son admirable *Catalogue des livres de M. le baron James de Rothschild*, t. II, p. 245-247.

velles ont visiblement été écrites dans le Brabant, et sans doute fort près de Bruxelles (on y cite Sainte-Gudule; l'un des conteurs est « l'*aman* de Bruxelles »). Il n'y a toutefois aucune raison pour révoquer en doute, avec Wright et Stern, l'exactitude de la date de Dijon, dans le manuscrit de Glascow, à la fin de l'épître dédicatoire ; quant à celle de MCCCCXXXII, elle doit être corrigée en M CCCC LXII [1]. Le recueil fut composé par Antoine de La Sale, en plusieurs années, soit à Genappe, soit à la cour de Philippe, au « commandement et advertissement » duquel il avait été « mis en terme et sur piez », et dont l'entourage habituel a fourni le plus grand nombre des prétendus conteurs ; il fut terminé et offert au duc, à Dijon, en 1462, ce qui permet de prolonger d'un an la vie d'Antoine de La Sale, sur laquelle les documents nous manquent à partir de 1461. L'auteur de ces gaillardes nouvelles avait alors soixante-quatorze ans.

L'attribution des *Cent nouvelles nouvelles* à Antoine de La Sale a été proposée par Le Roux de Lincy ; Wright l'a très ingénieusement appuyée. M. Toldo ne la discute même plus ; mais encore ici je m'étonne qu'il ne mentionne pas l'intéressant rapprochement de L. Stern, dont il cite pourtant le travail, à propos de la nouvelle 98. J'y reviendrai plus loin; je me borne à dire ici que ce rapprochement apporte une confirmation importante à l'attribution qui est aujourd'hui admise, et que tout rend d'une vraisemblance bien voisine de la certitude [2].

L'influence du *Décaméron* sur Antoine de La Sale n'est pas douteuse. Il l'indique lui-même dans la lettre dédicatoire, où il dit qu'il traite « cent histoires assez semblables en matière, sans atteindre le subtil et très orné langage du livre des *Cent nouvelles* [3] ». Mais, précisément parce qu'il voulait donner un pen-

1. L. Stern a signalé divers rapprochements de style entre les *Cent nouvelles* et les autres ouvrages de La Sale; on pourrait facilement en ajouter d'autres. On peut aussi noter les souvenirs d'Italie qui apparaissent souvent, la présence parmi les conteurs de Louis de Luxembourg, comte de Saint-Pol, patron d'Antoine de La Sale, les mentions élogieuses du comté de Saint-Pol (« en la bonne et douce comté de Saint-Pol »), etc.

2. P. Lacroix, dans son édition de 1874, propose M CCCC LXXII, ce qui expliquerait mieux la faute commise par le copiste. Mais Antoine de La Sale ne vécut pas si tard.

3. C'est par une erreur singulière que Wright a cru qu'il s'agissait des *Cento*

dant français au livre de Boccace, il s'est abstenu de lui emprunter aucun récit: les contes que M. Toldo donne comme pris au *Décaméron* sont des variantes parallèles et non des imitations. Quant aux autres *novellieri* italiens, il ne paraît en avoir directement connu aucun, bien qu'il ait pu entendre en Italie, où il avait passé plusieurs années de sa vie, quelques récits qui provenaient de leurs recueils. Il a mis à profit les *Facéties* de Pogge, comme on l'a constaté depuis longtemps, en les allongeant d'ailleurs beaucoup et en les traitant fort librement. Dans l'immense majorité des cas, les récits d'Antoine de La Sale sont indépendants de l'influence italienne. Je vais, à la suite de M. Toldo, en examiner quelques-uns.

Que la nouvelle 14 (*Le faiseur de pape*) s'inspire de celle de Boccace, *Giorn.* IV, *nov.* 2, c'est ce qui est fort douteux. Elle ressemble assez à la deuxième de Masuccio, mais elle ne saurait en provenir. Masuccio Guardato, de Salerne, a composé son *Novellino* entre 1470 et 1474, par conséquent après les *Cent nouvelles nouvelles*, et Antoine de La Sale n'a pu le lire. Masuccio n'a pas davantage puisé sa nouvelle dans le livre français. Il l'a peut-être prise dans un dialogue latin de Pontanus (l'éditeur de Masuccio croit au contraire que c'est Pontanus qui est l'emprunteur); mais, antérieurement à l'un et à l'autre, elle se trouve dans le *Champion des dames*, de Martin Le Franc, écrit en 1442[1]; chez lui comme chez Masuccio et Pontanus, c'est le cinquième évangéliste dont la naissance est annoncée, tandis que chez Antoine de La Sale il s'agit d'un pape. Il n'est pas probable toutefois que le *Champion des dames* ait été lu dans le sud de l'Italie au XV^e siècle. On voit combien il faut être circonspect, en ces matières, dans les recherches de filiation.

Le sujet de la nouvelle 16 (*Le mari borgne*) circulait en Italie, dit M. Toldo, au temps de La Sale. Mais à quoi sert une telle indication à propos d'un conte qui se trouve dans la *Disciplina clericalis* et dans une masse d'écrits latins du moyen âge[2]?

---

novelle antiche, le *Décaméron* ayant été très souvent désigné sous le titre de *Livre des cent nouvelles*. En revanche, M. Toldo dit par distraction (p. 5) qu'Antoine de La Sale cite le *Décaméron* en tête de la nouvelle 28 : La Sale se réfère là expressément au *De casibus illustrium virorum*.

1. Voir *Romania*, XVI, 404.

2. Voir les notes de M. Œsterley au n° 122 des *Gesta Romanorum*.

Il n'y a aucune raison pour dire que La Sale, dans sa nouvelle 38 (*La lamproie*), s'est, entre toutes les versions de ce thème, inspiré de celle de Boccace; cette assertion est d'autant plus surprenante que M. Toldo résume lui-même les belles recherches de M. Bédier sur ce thème, d'où il résulte que notre nouvelle appartient à un « sous-groupe » caractérisé par une circonstance essentielle qui le met complètement à part des autres.

La ressemblance entre la nouvelle 49 (*La pièce d'écarlate*) et un conte du *Pecorone* de Ser Giovanni (*Giorn.* VII, *nov.* 1), que M. Toldo est, si je ne me trompe, le premier à relever, est assurément très frappante. Il n'est pas inadmissible qu'Antoine de La Sale ait pu lire un manuscrit du *Pecorone*; mais, puisque M. Toldo trouve — et avec raison — une tradition orale également vraisemblable, pourquoi serait-il nécessaire que cette tradition eût passé d'Italie en France? c'est bien le cas de demeurer dans cette sage incertitude que l'auteur lui-même recommande et à propos de laquelle il cite la comparaison faite, dans un cas analogue, par Manzoni : « Celui qui, trouvant dans un champ une herbe sauvage, voudrait savoir exactement si la semence dont elle est venue a mûri dans le champ même, si elle y a été apportée par le vent, ou si un oiseau l'y a laissé tomber, il aurait beau y penser, il n'arriverait jamais à une conclusion. »

La nouvelle 78 (*Le mari confesseur*) se retrouve dans d'assez nombreuses versions ; il n'est nullement probable qu'Antoine de La Sale ait eu pour source le récit du *Décaméron*, qui ne ressemble au sien que par quelques traits accessoires et en diffère par tous les traits essentiels.

La nouvelle 98 soulève des questions difficiles et intéressantes. C'est presque la seule, au milieu de tous ces contes plaisants et d'ordinaire plus que grivois, qui soit d'un contenu et d'un style sérieux ; le sujet en est même tout à fait tragique. Le voici en quelques mots. Deux amants s'enfuient pour se marier malgré leurs parents. Dans une auberge, des ribauds prétendent s'emparer de la jeune fille, dont la beauté a enflammé leurs désirs. Ils tuent le jeune homme, et déclarent à l'infortunée leur brutale exigence. Celle-ci feint de se résigner à son sort, mais trouve moyen de se tuer. M. Toldo n'a pas signalé, et j'en ai déjà exprimé ma surprise, l'intéressante constatation faite par M. Stern au sujet de cette nouvelle : elle n'est qu'un arrange-

ment, abrégé et amélioré, d'une histoire qu'un certain Rasse de Brinchamel [1] avait, quelques années auparavant, dédiée à Antoine de La Sale lui-même (Antoine met la nouv. 98 dans la bouche de « l'acteur »). C'est l'histoire de *Floridam et Eluide*, copiée dans plusieurs manuscrits et imprimée dans plusieurs éditions à la suite de *Jehan de Saintré* [2]. Brinchamel avait traduit lui-même un récit latin du célèbre Nicolas de Clamanges, mort peu après 1431. Il semble qu'il s'agisse d'un fait historique, et Clamanges le dit expressément ; la scène n'en est pas précisée : *in Francie finibus*, dit Clamanges ; *es fins de France*, dit Brinchamel ; *es marches et mettes de France*, dit La Sale. Or Landau a déjà remarqué [3] et M. Toldo constate aussi [4] qu'une histoire extrêmement semblable se lit dans le *Novellino* de Masuccio (*nov.* 31). On pouvait croire que le *novelliere* de Salerne a puisé dans la lettre latine de Clamanges, d'autant plus qu'il met en France la scène de son récit. Mais d'abord ce récit présente des circonstances assez différentes de celles des versions françaises ; le sort des malheureux amants est encore plus atroce : ce sont des lépreux qui jouent le rôle des ribauds, ce qui ajoute à l'horreur de la situation de la jeune fille ; ils égorgent l'amant plus traîtreusement, et c'est sur son corps même que la pauvre abandonnée se tue avec l'épée qu'il portait. Ensuite et surtout il faut remarquer les indications précises, quoique obscures pour nous, du temps et du lieu de l'aventure : « Al tempo che nel reame di Francia suscitò la Polzella, nella città di Nassì, prima e nobilissima tra le altre del ducato di Lorena, furono due molto generosi e strenui cavalieri, ognuno de ipsi antiquissimo barone di certe castella e ville poste detorno de detta città, dei quali l'uno era chiamato il signore de Condì, et l'altro misser Jannes de Bruscie. » *Nassì* est certainement Nanci ; je ne

1. [Plus exactement Rasse de Brunhamel ; cf. G. Raynaud dans *Romania*, XXXI, 535.]

2. Voir Ward, *Catalogue of romances in the Department of manuscripts in the British Museum*, I, 780.

3. *Beitræge zur Geschichte der italienischen Novelle* (Vienne, 1875), p. 64.

4. Il ajoute que la nouvelle française ressemble encore à la 5^e de la III^e journée du *Décaméron* ; c'est un de ces rapprochements superflus dont l'auteur aurait bien fait de se priver.

devine pas quels noms se cachent sous ceux de *Condì* et de *Bruscie*, mais je ne doute pas que ce ne soient des noms réels de nobles familles lorraines ; il y a là un petit problème dont je laisse la solution aux érudits du pays. Masuccio nous apprend que son récit lui a été apporté par « la fama, verissima reportatrice di vetusti fatti, » et il n'y a aucune raison de ne pas l'en croire. Cette tragique aventure, si elle s'est passée réellement, comme je le crois, en Lorraine peu d'années avant celle où Nicolas de Clamanges l'écrivit en latin en omettant tous noms de lieux et en donnant aux deux héros des noms de fantaisie (*Floridamus* et *Eluides* [1]), dut frapper les imaginations, et quelque Lorrain de la suite de René d'Anjou put la raconter à Naples, lors de l'expédition de celui-ci (1438-1442). Masuccio, né au plus tard en 1410, était dès lors d'âge à la retenir. On voit combien il serait peu juste de trouver dans la présence de ce récit chez La Sale et chez Masuccio la preuve d'une influence italienne exercée sur ce dernier : il s'agit, au contraire, d'un récit français passé en Italie. Nous verrons ailleurs que les cas de ce genre ne sont pas sans exemples certains ; ils ont été sans doute beaucoup plus nombreux que nous ne pouvons le constater. A partir des expéditions de Charles VIII, il y eut longtemps plus de Français en Italie que d'Italiens en France, et si les Français ont certainement reçu dans ce pays, dont la civilisation les enchanta, beaucoup plus qu'ils n'ont donné, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'ils aient souvent aussi apporté avec eux des contes ou des histoires vraies que pouvaient recueillir les *novellieri* de Naples ou de Milan, avides de matière pour leurs récits.

II. — *Le Grand parangon des nouvelles nouvelles.*

J'intervertis ici l'ordre suivi par M. Toldo : sous le prétexte que Nicolas de Troyes se rattache au groupe de ce qu'il appelle les *deviseurs* de la cour de Navarre, il fait passer le

1. Dans Masuccio, l'amant s'appelle *Loisi* (*di Bruscie*), l'amante *Martina* (*di Condì*).

recueil de Nicolas, terminé en 1537 [1], après celui de Marguerite de Navarre, qu'elle commença en 1546 et qui ne parut qu'en 1558. Le lien entre les deux ouvrages est extrêmement faible, sinon purement imaginaire. Comme Antoine de La Sale, Nicolas de Troyes met ses nouvelles dans la bouche de personnages dont les uns sont réels, d'autres sont empruntés à la littérature, d'autres, enfin, sont désignés par le titre d'une dignité ou d'une fonction rattachée à un « pont » sur lequel nous n'avons aucune explication : il s'en trouvait sans doute une dans le premier volume du recueil, dont le second seul nous est parvenu. Ce pont, qui possède un légat, un archevêque, un prince, un écuyer, un grenetier, un tailleur, un chaussetier et même un furet, doit être quelque construction purement fantastique. Je ne vois pas ce qu'il peut avoir à faire avec le pont très réel dont les interlocuteurs de l'*Heptaméron* attendent l'achèvement pour passer le « Gave bearnois » et rentrer chez eux. C'est cependant ce rapprochement, déjà indiqué par Mabille [2], qui fait le seul appui de la théorie de M. Toldo. Que Nicolas, « simple sellier, natif de Troyes en Champaigne, demorant à Tours », ait été en relation avec la cour de François I^er, c'est ce qui résulte de plusieurs de ses récits ; mais rien n'indique qu'il ait approché Marguerite et encore moins que la reine de Navarre ait connu le livre de l'humble artisan, resté inédit jusqu'à nos jours, et lui ait emprunté l'idée de son recueil. L'interversion opérée par M. Toldo est regrettable, car Nicolas de Troyes, avec Antoine de La Sale et Philippe de Vigneulles, forme précisément un groupe qui s'oppose nettement au groupe de la reine de Navarre, un groupe où la nouvelle, quoique née en France sous l'influence du *Décaméron*,

---

1. Le manuscrit porte : « le premier jour de mars 1536 », mais il faut entendre 1537 (l'année pour l'auteur ne commençant qu'à Pâques). En effet l'aventure racontée dans la 16^e nouvelle est donnée comme s'étant passée à Brienne « en l'an M D XXXVI au mois de may. » C'est donc vingt-deux mois et non dix que Nicolas de Troyes a mis à composer et écrire son second volume, et M. Toldo n'aura plus lieu de trouver, comme il l'a fait, une telle rapidité excessive.

2. *Le Grand parangon des nouvelles nouvelles*... publié par É. Mabille (Paris, 1869), p. VI.

est purement française par son esprit et par ses sujets ; il y avait donc lieu de rapprocher le *Grand parangon* des *Cent nouvelles* et de le séparer de l'*Heptaméron*.

En disant que les nouvelles du *Grand parangon* sont purement françaises d'esprit et de sujet, je ne parle bien entendu que de celles qui, dans le recueil, sont de Nicolas lui-même. Ce recueil, si nous l'avions, serait le plus considérable qu'on ait formé ; le second volume, seul conservé, contient cent quatre-vingts nouvelles ; si le premier en avait autant, on arrive à trois cent soixante, et rien ne prouve qu'il n'y en ait pas eu un troisième. Pour fournir ce nombre extraordinaire de récits, Nicolas de Troyes a largement puisé dans des livres antérieurs. Les recherches de Mabille, rectifiées en quelques points et précisées par M. Toldo, ont montré que, sur 180 nouvelles, 55 sont empruntées à peu près textuellement au *Décaméron* (dont Nicolas connaissait une traduction que nous n'avons plus [1], 10 au *Violier des histoires romaines* (*Gesta Romanorum*), 60 aux *Cent nouvelles nouvelles* [2], 1 aux *Quinze joies de mariage*, 1 à Froissart [3], 1 à la *Celestina*, traduite et imprimée en français en 1527. A ce chiffre déjà respectable il faut ajouter un second

1. Mabille, *l. c.*, p. XIII.

2. Mabille n'en compte par erreur que 59, mais il en signale lui-même 60.

3. La nouv. 11, dit Mabille, « est une des historiettes intercalées par Olivier de La Marche dans son *Traité du gage de bataille* ». Mais La Marche dit lui-même qu'il l'emprunte à Froissart. — M. Toldo dit, assurément sans l'avoir vérifié, que cette nouvelle ressemble plus à la nouv. 94 de Sercambi qu'au récit d'Olivier de La Marche ; c'est une erreur absolue : Nicolas a simplement copié Froissart. Mais le rapprochement entre ce récit et la nouvelle de Sercambi est curieux. Le duel de Jacques le Gris et du seigneur de Carouge se passa en 1386 ou 1387 ; Sercambi, qui écrivait vers 1400, n'a pu évidemment puiser dans le livre de Froissart. Il a certainement écrit d'après un récit oral, et nous avons là un fait comparable à celui que nous avons signalé tout à l'heure dans Masuccio. Il y a une circonstance intéressante qui le prouve : Sercambi raconte que le mari (qu'il nomme simplement Alberigo) combattit *Jac lo Bric*, bien qu'il eût rapporté les fièvres de la croisade dont il revenait ; ce détail n'est pas dans Froissart, ni dans aucun de ses copistes ; mais on le trouve dans un très curieux document contemporain publié par Kervyn de Lettenhove (*Froissart*, XII, 367).

extrait des *Quinze joies de mariage* (nouv. 52) et un morceau pris au roman de *Merlin* [1] ; la nouvelle 50 est d'un style absolument différent de celui de Nicolas [2] : ce n'est pas à vrai dire une nouvelle, c'est essentiellement un dialogue facétieux qui rappelle le ton de la *Celestina* ; je ne sais d'où provient ce morceau. mais je suis convaincu qu'il n'est pas de notre auteur.

Le bon sellier nous dit lui-même, en tête de son second volume : « Je ne vueil pas dire que de mon entendement j'aye fait toutes lesdites nouvelles, mais les ay retirées de plusieurs livres, les autres j'ay ouy racompter à plusieurs bons compaignons, et d'aucunes que j'ay veu faire en mon absence (*sic*) et à moy mesme, ainsi que plus à plain est escript au premier volume sy y voulez veoir. » Nous ne pouvons malheureusement pas « y veoir » ; mais dans le second volume il nous reste une cinquantaine de nouvelles [3] que nous ne retrouvons pas dans les livres dont Nicolas s'est servi. Les a-t-il prises dans d'autres, et notamment dans des livres italiens ? « Qu'un simple sellier, dit M. Toldo, ait pu se procurer, lire et comprendre, non seulement le *Décaméron*, mais tant d'autres auteurs italiens, la *Celestina* espagnole et le *Violier des histoires romaines*, c'est ce qui a lieu de surprendre. » Mais il faut beaucoup restreindre cet éloge donné à l'érudition du sellier de Troyes : il n'a lu le *Décaméron* et la *Celestina* que dans des traductions ; Froissart, le *Violier*, les *Cent nouvelles nouvelles*, le *Petit Jehan de Saintré*, les *Quinze joies de mariage*, étaient imprimés et facilement acces-

1. C'est la nouv. 124 de la table dont Mabille a oublié de marquer la provenance, mais qu'il avait reconnue comme copiée d'ailleurs, puisqu'il ne l'a pas admise dans son édition, où il n'a voulu en général accueillir que des nouvelles originales. Voyez G. Paris, *Deux rédactions du roman des Sept Sages* (Paris, 1876), p. XXXVIII, note.

2. M. Toldo trouve que cette nouvelle fait particulièrement honneur au talent littéraire de Nicolas. Elle se distingue en effet des autres (pas toujours à son avantage) ; mais c'est qu'elle n'est pas du même auteur.

3. Sur les 55 nouvelles admises par Mabille, deux (53 et 54) ont été empruntées par lui non au manuscrit original, où elles ne se trouvent pas, mais à une copie de la fin du XVI^e siècle. Elles proviennent sans doute du premier volume. Il est fâcheux que Mabille n'ait donné aucun renseignement sur cette copie, et sur d'autres qu'il mentionne, et n'ait pas indiqué les autres nouvelles étrangères au second volume qui paraissent s'y être trouvées.

sibles. Quant aux *tanti nostri autori*, que M. Toldo désigne plus loin expressément, — le Pogge, Morlini, Masuccio, Castiglione, — il n'a sûrement connu ni Morlini, dont le livre latin fut extrêmement peu répandu, ni Masuccio et Castiglione, qui n'étaient pas traduits ; il aurait pu lire le Pogge dans la traduction de Guillaume Tardif (imprimée vers 1510), mais elle ne paraît pas lui être tombée sous la main [1]. Je vais dire un mot de quelques nouvelles où M. Toldo a cru trouver la trace de l'imitation de ces auteurs. Mais je dirai d'abord que son jugement sur Nicolas de Troyes est intéressant et présente la première appréciation un peu détaillée qu'on ait donnée de cet agréable conteur.

Sur la nouv. 4 (*L'enfouisseur et son compère*), le raisonnement de M. Toldo est étrange : « Il y a bien, dit-il, une nouvelle de Sacchetti sur le même thème, mais la nôtre n'en vient pas, car dans Sacchetti l'enfouisseur est aveugle, et il ne l'est pas dans Nicolas ; la source de Nicolas est la 43e nouvelle de Morlini. » Or, dans Morlini comme dans Sacchetti, l'enfouisseur est aveugle ! Cette historiette, dont on a beaucoup de versions, n'a jamais été mieux contée que par Nicolas de Troyes ; il a dû la puiser dans la tradition orale.

Il n'est pas plus juste de chercher dans Sacchetti (qui n'a été imprimé qu'au XVIIIe siècle) la source de la nouv. 20 (*Le prêtre crucifié*), sous prétexte que dans l'un et l'autre récit le mari est peintre : cette circonstance est nécessaire au récit et se trouve dans toutes les versions [2]. Encore ici le récit du conteur champenois est sans doute de source orale ; la facétie des villageois qui ne savent pas s'ils achèteront un crucifix vivant ou mort court encore aujourd'hui dans toute l'Europe, et ne vient pas nécessairement de Pogge ou de Morlini ; la fusion qu'on en trouve ici avec le thème principal est très heureuse, et propre, si je ne me trompe, à notre auteur.

Ce n'est pas seulement un épisode de la *Disciplina clericalis* qui se trouve dans la nouv. 22 (*Le bon juge*) : les trois récits

1. Ou peut-être avait-il épuisé dans le premier volume son dépouillement des *Facéties* ; il exploite généralement ainsi en bloc les ouvrages qu'il utilise.

2. Dans le fableau (Montaiglon et Raynaud, I, 194, et non IV, 194) il s'agit d'un tailleur d'images, et c'est bien ce qu'est en réalité le peintre de Nicolas.

dont elle se compose proviennent de cette source (où ils sont également juxtaposés), mais j'ignore par quel intermédiaire. Les rapprochements avec Sacchetti et Sercambi sont bien superflus ; si l'on voulait donner les diverses versions de ces trois récits, il y aurait à dresser une liste qui, surtout pour le troisième épisode (*La bourse trouvée*), remplirait des pages entières [1].

Le commentaire de M. Toldo à la nouv. 31 est vraiment inconcevable. C'est l'amusante (et sans doute vraie) histoire d'un écolier qui, pour avoir les faveurs d'une dame intéressée, lui donne trente écus faux ; quand elle veut s'en servir pour payer une robe, le marchand la fait arrêter, on prévient son mari, et elle est obligée d'avouer sa honte. Cette histoire, dit M. Toldo, sans même ajouter une réserve, « tire son origine de la 45^e nouvelle de Masuccio, *semblable également dans la particularité des écus* ». Mais toute la pointe du récit de Nicolas est dans le fait que les écus sont faux, tandis que dans la nouvelle de Masuccio, que nous retrouverons tout à l'heure, il s'agit de ducats (et non pas même d'écus) de fort bon aloi. Tout ce que les deux histoires ont de commun, c'est qu'une femme se livre pour de l'argent et que son infamie est découverte. N'est-ce pas là un de ces cas de « ressemblances douteuses et lointaines » dont M. Toldo avait déclaré qu'il ne tiendrait aucun compte ?

A propos de la nouvelle 34, où l'on voit un moine blâmé par son abbé pour avoir été trop honnête, M. Toldo signale la grande ressemblance qu'offre avec le récit français un conte du *Fiore di virtù*. Mais l'historiette se trouve telle quelle dans une foule de versions du moyen âge, dont la plus ancienne est celle de Jacques de Vitri : voyez le n° LIII de l'édition Crane, où sont donnés de nombreux rapprochements.

---

1. A propos de la nouv. 29, M. Toldo remarque qu'elle a été imitée par Rabelais, ce dont il fait gloire à Nicolas ; mais il se trompe complètement en disant que le livre de Rabelais où se trouve ce passage est postérieur au *Grand parangon* : il est de 1532. Il s'agit d'ailleurs d'un de ces brocards comme on en trouve tant dans Rabelais, qui circulaient de bouche en bouche et qui n'ont pas d'auteur. Il serait plus admissible que l'auteur du *Grand parangon* l'eût emprunté au *Pantagruel*, mais ce n'est pas nécessaire, ni même vraisemblable.

M. Toldo reconnaît qu'il n'est pas possible de déterminer d'où Nicolas de Troyes a pris « l'inspiration » de sa 40e nouvelle, qui est la célèbre histoire de l'abbé auquel son seigneur pose des questions difficiles, et qui est tiré d'embarras par son meunier plus subtil que lui. Mais il éprouve le besoin d'ajouter : « Je noterai seulement que de toutes les versions antérieures la plus voisine du *Grand parangon* est celle de notre Sacchetti. » C'est une assertion absolument hasardée ; M. Toldo n'a certainement pas fait la comparaison de toutes ces versions. Je ne l'ai pas faite non plus ; mais il suffit de dire que dans Sacchetti il s'agit de quatre demandes, au lieu que dans Nicolas, comme dans la plupart des variantes, elles sont au nombre de trois seulement.

La mauvaise plaisanterie de l'homme qui demande une greffe de l'arbre où trois femmes se sont successivement pendues est, comme le remarque M. Toldo après Mabille, dans le *Violier des histoires romaines* [1], et il admet avec raison que le *Violier* est la source où Nicolas a puisé sa nouv. 41 (en ajoutant d'ailleurs un préambule fort bien inventé). Il était donc inutile de rappeler que Castiglione a reproduit ce trait en abrégé dans son *Cortigiano* ; mais le plus fort est que ce rapprochement fournit à M. Toldo son unique raison de citer Castiglione (voyez ci-dessus) parmi les auteurs italiens qu'aurait connus Nicolas de Troyes.

Le seul cas de ressemblance vraiment frappante entre une nouvelle italienne (en dehors du *Décaméron*) et une de celles de Nicolas est fourni par la dernière édition de Mabille. Il est certain qu'elle a absolument le même sujet que la 45e nouvelle de Masuccio. Dans l'une et dans l'autre, un jeune voyageur s'éprend ardemment d'une femme de rang honorable dans une ville qu'il traverse ; il la séduit moyennant le don d'une grosse

---

1. C'est la traduction de l'art. 33 (éd. Œsterley) des *Gesta Romanorum*. Le *Violier* attribue cette anecdote à Valère Maxime ; c'est une erreur : les *Gesta* l'ont prise dans « Valerius », c'est-à-dire dans l'*Epistola Valerii ad Rufinum* de Gautier Map (voyez les notes d'Œsterley, qui d'ailleurs donne par erreur *Valerianus* et renvoie deux fois au même ouvrage, comme manuscrit et comme imprimé). Map paraît avoir emprunté cette historiette, qu'il a d'ailleurs amplifiée, à Cicéron, *De oratore*, II, 69 (les rapprochements de M. Œsterley avec Diogène Laërce et Plutarque sont erronés).

somme (cent écus dans le français, mille ducats dans l'italien), mais reprend ensuite sa route fort repentant de sa folie. Le hasard veut qu'il rencontre le mari de la dame, auquel, sans le connaître, il raconte sa mésaventure ; le mari le ramène dans la ville qu'il vient de quitter, l'introduit dans sa maison, oblige sa femme à avouer la vérité, et lui fait rendre au jeune homme la somme qu'elle en a reçue, et sur laquelle il prélève seulement pour elle un ducat dans l'italien, « un petit blanc » dans le français, comme étant le salaire qui convient à une femme de la profession où elle s'est rangée elle-même. La fin diffère dans les deux récits. Celle du *Grand Parangon* est naturelle et gaie : le mari renvoie sa femme chez ses parents, « et demora en sa maison avec le compaignon, auquel il fit bonne chère jusqu'au lendemain matin, qu'il l'envoya sans rien payer ». Dans le *Novellino* elle est cruelle et forcée, et d'ailleurs bien dans le goût du pays et du temps où écrivait l'auteur : le mari, après l'humiliation infligée à sa femme, fait conduire le jeune homme pour la nuit dans une chambre richement garnie, « e ciò fatto, prima che al letto se ne andasse, con artificiato veneno fè fare a la moglie la sua ultima cena » ; le lendemain il convoie le jeune homme un certain temps, le comble de présents, et ne se sépare de lui qu'avec des larmes et en lui jurant une éternelle amitié. Il y a d'autres différences, et assez graves, dans le cours du récit (la plus importante est que la dame de Masuccio frustre le jeune homme lui-même, au moins en partie, de ce qu'il avait si chèrement payé), mais il est incontestable que nous avons affaire à un récit foncièrement identique. Est-ce à dire que Nicolas de Troyes le doive directement ou indirectement à Masuccio ? Je ne le crois pas. La scène de la nouvelle italienne est à Avignon, le héros du récit est un écolier castillan qui se rend à Bologne (dans Nicolas c'est un jeune marchand parisien et la scène est entre Paris et Rouen). C'est peut-être une histoire vraie, arrivée dans la ville d'Avignon à quelqu'une de ces belles dames qui en faisaient l'ornement et qui ne passaient point pour sévères. Elle a couru en Italie et en France, et est arrivée indépendamment aux oreilles du secrétaire salernitain et du sellier champenois. Ce qui est certain, c'est qu'il n'y a entre le court récit de Nicolas et la narration quatre fois plus longue de Masuccio aucun de ces rapports intimes qui rendent

un emprunt certain ou vraisemblable, et comme il est infiniment peu probable que les nouvelles de Masuccio aient été répandues en France avant 1537 et que Nicolas de Troyes, si elles l'avaient été, ait pu les lire, nous penserons que tous deux ont une source commune qui nous est inconnue, mais qui peut bien être simplement la tradition orale.

On voit que le recueil de Nicolas de Troyes est, comme on devait s'y attendre *a priori*, d'origine purement française et populaire dans ce que l'auteur n'a pas copié de livres antérieurs. S'il avait connu des recueils italiens autres que le *Décaméron*, il serait bien surprenant qu'il ne se fût pas quelquefois borné, comme il l'a fait pour celui-ci, à en transcrire à peu près textuellement les récits ; mais il n'en a connu, il ne pouvait en connaître aucun. Il ne savait, le brave sellier, ni le latin ni l'italien, et il se contentait, quand il n'avait pas à exploiter une mine abondante comme la traduction de Boccace, les *Cent nouvelles nouvelles* ou le *Violier*, de coucher par écrit dans son gentil et savoureux langage les aventures dont il avait été le témoin ou les contes que lui faisaient « les bons compaignons ».

III. — *L'Heptaméron.*

Le célèbre recueil de la reine de Navarre offre à l'étude un aspect tout autre que les collections d'Antoine de La Sale, de Philippe de Vigneulles et de Nicolas de Troyes. Marguerite déclare dès le début qu'il est fait à l'imitation de Boccace, et la mort seule (1549) l'empêcha de mener à bonne fin, comme l'auteur du *Décaméron*, ses dix journées et ses cent nouvelles; elle n'en a écrit que 72. Elle a entrepris son ouvrage, comme on l'a plus d'une fois démontré, après 1545 [1], et n'a cessé d'y travailler jusqu'à son dernier jour. M. Toldo, après tant d'autres, au premier rang desquels il faut placer Sainte-Beuve, apprécie ce livre singulier, qui nous offre le plus fidèle miroir de l'étrange

1. Mais on verra plus loin (ce qu'on pourrait montrer par d'autres raisons encore) qu'elle avait écrit auparavant plusieurs nouvelles isolées.

état d'esprit de l'illustre auteur, état qu'elle partageait avec un grand nombre des personnes les plus distinguées de son temps : mélange de raffinement et de grossièreté, de cynisme et de délicatesse, de naïveté et de recherche, de piété sincère et d'immoralité presque inconsciente, de tendances réformatrices et de dévotion catholique, de mysticisme et de galanterie, de sensibilité et de dureté, d'enthousiasme et de scepticisme. Il y aurait encore beaucoup à dire sur ce sujet attrayant et compliqué, mais il y faudrait une étude particulière, dont ce n'est point ici le lieu. M. Toldo montre, en plus d'un point mieux qu'on ne l'avait fait avant lui, combien l'influence italienne se fait sentir dans l'esprit même du livre et dans ce que l'on peut appeler le « milieu ambiant » où il est né. Cette influence, Marguerite l'avait subie dès l'enfance par l'éducation que lui avait donnée sa mère [1] ; elle la développa pendant toute sa vie à la cour de son frère, qui s'était donné pour tâche d'introduire en France l'art et l'esprit de la Renaissance italienne ; elle l'entretint sans cesse par ses lectures et par son commerce avec des Italiens distingués. Ce qui serait intéressant, ce serait de montrer comment se mêlèrent,

1. On peut voir d'intéressants détails là-dessus dans le livre récent de M. de Maulde-la-Clavière, *Louise de Savoie et François I^er* (Paris, 1895). Toutefois il ne faut pas accepter sans contrôle tout ce que dit et surtout tout ce que sous-entend l'auteur. Par exemple il écrit (p. 201), en parlant de Marguerite encore jeune fille : « Le *Décaméron* fut, je crois, sa bible et son bréviaire. » Et comme preuve, en note : « Il existe encore (ms. fr. 231) un très bel exemplaire de la traduction de Boccace... qui a dû être souvent feuilleté par la jeune Marguerite, car il fut exécuté pour sa mère et pour son frère. » Qui ne croirait d'après cela qu'il s'agit du *Décaméron* ? Or ce manuscrit contient la traduction du *De casibus illustrium virorum*, ouvrage fort inoffensif. De même plus haut (p. 23-26), par une équivoque analogue, on nous parle d'un exemplaire de « *Boccace*, Boccace, le favori des cours, qui va devenir celui de Louise de Savoie et de ses enfants », et on ne nous dit pas qu'il s'agit de la traduction du *De claris mulieribus*. Quant aux « plaisanteries peu obligeantes pour Louise de Savoie » que contiendraient les miniatures de cet exemplaire, elles me paraissent bien n'exister que dans la subtile imagination de l'auteur. M. de Maulde aime beaucoup à lire entre les lignes des documents qu'il étudie, et il suppose volontiers que c'est là qu'est le plus intéressant ; mais on risque, à ce déchiffrement, de voir ce qui n'existe que dans l'œil trop tendu ou prévenu.

chez elle et chez d'autres, à cette influence italienne et la vieille tradition française et le souffle tout nouveau, et contraire en bien des points, venu d'Allemagne avec la Réforme, et comment ces éléments disparates n'aboutirent pas en somme à se fondre en une harmonieuse synthèse. Le XVI^e^ siècle reste une époque incohérente et incertaine, où les tendances contradictoires sont le plus souvent juxtaposées mais non ordonnées; aussi les œuvres les plus puissantes ou les plus aimables qu'il a produites ont-elles un caractère général de tâtonnements et d'ébauches qui déconcerte le lecteur et qui empêchera qu'elles donnent jamais une pleine satisfaction à l'intelligence et au sens esthétique.

Mais je laisse de côté ce point de vue général pour m'en tenir à la question plus terre à terre des emprunts matériels qu'aurait faits Marguerite aux *novellieri* italiens. Des rapprochements qu'a indiqués M. Toldo, cherchant toujours à ramener le plus de récits possible à des sources italiennes, la plupart ne sont pas donnés par lui-même comme probants, ou sont si vagues qu'il est inutile de les discuter. D'autres meritent un examen plus attentif et soulèvent quelques questions intéressantes. Notons d'abord, comme l'ont fait avec raison tous les commentateurs, que Marguerite déclare expressément que le nouveau *Décaméron* qu'elle entreprend différera de l'ancien en un point, « c'est de n'escripre nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire ». Chacun des dix *deviseurs* doit dire « quelque histoire qu'il aura veue ou bien oy dire à quelque homme digne de foy ». On n'empruntera rien aux livres (aussi n'y a-t-il pas dans la compagnie de lettré de profession), et si une nouvelle (la 70^e^, voy. plus loin) est prise à un vieux roman, c'est par une exception qu'on signale et qu'on motive expressément. Je crois qu'il faut ajouter foi à cette déclaration de la reine de Navarre, non pas en ce sens que toutes les histoires de l'*Heptaméron* sont vraies, mais en ce sens que celles dont elle n'a pas été acteur, témoin ou confidente, elle les a entendu raconter comme vraies et elle a pu les croire vraies. Aucune n'est prise sciemment dans un livre. Ainsi les nouvelles 6 et 69, qui semblent provenir directement d'Antoine de La Sale [1], les nouvelles 8, 20 et 56, qui rappellent de près des

1. Comment M. Toldo peut-il laisser le choix, comme source de la nouv.

contes de Pogge, de Morlini et de Cornazzano, n'ont pas été puisées par Marguerite dans ces auteurs : on les lui avait racontées, et elle les a redites à sa façon, les croyant vraies ou au moins ne les trouvant pas indignes de créance. Quant à savoir si les trois derniers récits proviennent en dernière analyse de Pogge, de Morlini et de Cornazzano, ou s'ils remontent, indépendamment d'eux, à une tradition orale dont nous ne connaissons pas le point de départ, c'est ce que pourrait seule établir une comparaison minutieuse de toutes les formes qu'ont revêtues les thèmes en question. Tout ce qu'il importe d'établir, c'est que la reine de Navarre ne les a pas copiés dans les livres de ces auteurs. Elle s'est piquée, non seulement, comme Antoine de La Sale, de donner un pendant français au *Décaméron* italien, mais encore de ne rien devoir aux livres antérieurs ; nous n'avons aucune raison de croire qu'elle n'ait pas tenu l'engagement qu'elle avait pris [1].

Assez simple en ce qui concerne les auteurs cités jusqu'ici, la question est vraiment difficile en ce qui touche les rapports de l'*Heptaméron* avec les nouvelles de Bandello. Ces rapports avaient déjà été signalés en partie, mais on les avait attribués sans hésiter à l'imitation de Marguerite par Bandello. M. Toldo en a augmenté le nombre, et il pense que, si dans quelques cas c'est le *novelliere* lombard qui a copié la narratrice française, dans d'autres cas la réciproque est admissible et même probable.

69, entre la 17^e des *Cent nouv. nouv.* et la 37^e de Morlini ? Tout est pareil dans les deux contes français, au lieu que le conte latin offre des différences sensibles. Il est curieux que Marguerite mette l'aventure sur le compte d'un Italien ; cela indique bien une transmission orale.

1. C'est M. Toldo, si je ne me trompe, qui a le mérite d'avoir signalé le premier l'original de la chanson insérée dans la nouv. 19, « de laquelle, dit Marguerite, le chant est italien et assez commun, mais j'en ay voulu traduire les mots en françois le plus près qu'il m'a esté possible ». C'est la chanson *Che faralla, che diralla* (fr. *Que dira elle, que fera elle*), dont l'existence est attestée avant 1517. « Le mysticisme de Marguerite, dit avec raison M. Toldo, a notablement modifié et allongé la chanson populaire. » Il suppose, en outre, que toute la nouvelle, — où l'on voit deux amants qui ne peuvent s'unir entrer en religion, — n'est qu'un développement du thème de la chanson. Je croirais plutôt qu'il y a là quelque aventure vraie, dont le thème se retrouvait dans la chanson et se retrouve dans des poésies populaires de divers pays.

C'est ce que je vais examiner après lui. Il faut remarquer d'abord que la chronologie, qui devrait éclaircir le problème, ne fait que l'embrouiller. Bandello a imprimé les trois premières parties de ses nouvelles, à Lucques, en 1554, c'est-à-dire cinq ans après la mort de Marguerite, mais quatre ans avant la première édition de l'*Heptaméron* : pour les nouvelles de ces trois premières parties il ne peut donc avoir utilisé le livre de la reine de Navarre. Il a pu l'utiliser pour sa quatrième partie, à laquelle il a dû, semble-t-il, travailler de 1554 à 1561, année de sa mort, et qui n'a paru qu'en 1578; toutefois M. Toldo remarque que la 20e nouvelle de cette quatrième partie, est dédiée précisément à la reine de Navarre, et que la dédicace a dû en être écrite avant 1541. On peut donc affirmer que ni Marguerite n'a lu en imprimé le livre de Bandello, ni Bandello n'a lu celui de Marguerite; mais on ne peut affirmer qu'ils n'aient pas eu réciproquement connaissance de leurs manuscrits. Bandello vivait en France depuis 1525 ; il était bien en cour ; il avait dédié à Marguerite, outre son *Hécube*, la nouvelle indiquée ci-dessus, et elle avait lu au moins celle-là et sans doute d'autres encore ; mais, d'autre part, Bandello lui-même nous dit qu'il doit à la reine de Navarre telle ou telle de ses nouvelles. Pour certains récits qui leur sont communs il indique en général une source française, mais pour d'autres il indique une source italienne. On doit l'en croire dans les deux cas, dit M. Toldo, et dans le second, c'est Marguerite que nous devrons considérer comme l'imitatrice. Voyons donc, — en laissant de côté des rapprochements qui ne prouvent rien dans un sens ou dans l'autre, — les différents cas sur lesquels nous avons à nous prononcer.

« Il y a, dit M. Toldo, un fait singulier qui mérite d'être considéré attentivement. Dans les nouvelles qui passent d'un pays à un autre par tradition orale, même quand le fond du récit reste inaltéré, les changements extérieurs sont toujours sensibles. Certains traits sont plus accentués, d'autres disparaissent ; l'accessoire devient le principal et le principal l'accessoire ; des détails sont ajoutés ici, retranchés là. Au contraire, les ressemblances entre Bandello et Marguerite ont le caractère d'*imitation faite sur l'écrit*. Outre les exemples déjà produits plus haut... » et l'auteur examine une nouvelle à laquelle je vais revenir. Mais d'abord, débarrassons-nous de ces « exemples déjà produits » : ils se

réduisent à une nouvelle (*Hept.* 25, Band. IV, 13 et non 14) dont il n'est pas douteux que Bandello l'ait empruntée à Marguerite. C'est bien à tort, en effet, que M. Toldo révoque en doute la parfaite historicité de cette anecdote où l'amant est François I^er, encore duc d'Angoulême, et le mari l'avocat Jacques Disome ; son scepticisme a lieu de surprendre, puisque, s'il ne paraît pas avoir consulté l'édition de l'*Heptaméron* donnée en 1880 par M. de Montaiglon, il a fait maintes fois usage du livre de Paulin Paris sur François I^er, dans lequel est résumée l'excellente dissertation de M. le baron Pichon sur ce curieux point d'histoire anecdotique [1]. La constatation indubitable de l'insertion par Marguerite, dans son recueil, d'une aventure galante de son frère est importante en ce qu'elle nous autorise à ajouter foi, pour d'autres récits, à des origines semblables attestées par Brantôme ou signalées par des critiques de nos jours [2]. Elle a en outre de l'intérêt pour la valeur des sources indiquées par Bandello. Il transporte cette anecdote à Galéas Sforza, et prétend la tenir d'Antonio Tilesio. Il est donc pris ici en flagrant délit

1. M. Toldo, par une distraction qui n'est certainement pas une habileté voulue (car à quoi bon ruser en pareille matière ?), semble dire que P. Paris a contesté l'application de cette nouvelle à François I^er, tandis qu'il n'a repoussé que la vilaine légende de « la belle Ferronnière » (qui n'est pas d'ailleurs une *leggenda Brantomiana*, Brantôme l'ayant parfaitement ignorée).

2. Il ne faut pas toutefois aller trop loin dans cette voie, et rapporter à Marguerite elle-même ou à son frère les histoires qu'elle raconte, sans avoir quelque preuve à l'appui. Les dires de Brantôme en ce point ont, comme on le sait, beaucoup de valeur, bien que P. Paris ait convaincu l'auteur des *Dames galantes* de légèreté et d'information imparfaite sur d'autres points. Mais j'ai peine à croire, avec M. de Maulde (*Louise de Savoie*, p. 201-214), que Marguerite et Bonnivet soient les héros de la 10^e nouvelle (comme l'avait d'ailleurs déjà conjecturé M. de Montaiglon). Brantôme n'en dit rien, et l'histoire ne cadre guère avec l'aventure de la 4^e nouvelle, qu'il attribue expressément à Bonnivet et à Marguerite. Le rôle que joue la mère de Florinde dans la 10^e nouvelle peut convenir à Louise de Savoie dans l'opinion de M. de Maulde, mais je ne crois pas que Marguerite le lui eût fait jouer. Elle parle toujours de sa mère avec autant de respect que d'affection, et si c'est elle qu'elle a représentée dans dame Oysille, on conviendra que les maximes qu'elle lui met dans la bouche ne rappellent en rien l'indulgence, pour ne pas dire pis, que montre la comtesse d'Arande à l'audacieux galant de sa fille.

d'emprunt déguisé et de « démarquage ». Notons d'ailleurs que l'imitation de Bandello se trouve dans sa IV^e^ partie, pour laquelle il a pu mettre à profit le livre imprimé de la reine de Navarre.

Venons à la nouvelle 70 de l'*Heptaméron*, qui se retrouve dans la 6^e^ nouvelle de cette même IV^e^ partie. Ici, non seulement le fond, mais la forme, les noms des lieux et (en partie) des personnages, sont identiques; les expressions mêmes sont souvent pareilles. Or c'est ici le seul cas où Marguerite déclare expressément avoir une source écrite ; mais ce n'est pas une source italienne, c'est une source française : « Ce compte, dit Parlamente, a esté escript en si vieil langage que je croy que [1]... il n'y a icy homme ne femme qui en ayt ouy parler, par quoy sera tenu pour nouveau. » Ce n'est en effet, comme on l'a reconnu depuis longtemps, que le joli roman de la *Châtelaine de Vergi*, une des œuvres les plus délicates du XIII^e^ siècle. Marguerite a travaillé sans doute non sur le poème lui-même, mais sur une rédaction en prose du XV^e^ siècle, qui ne nous a pas été conservée [2]. Les longs et emphatiques discours des deux amants au moment de la mort, avec leurs subtilités et leurs allusions mythologiques, me paraissent lui convenir bien moins qu'à un « rhétoriqueur » de l'âge précédent. Elle n'a certainement pas eu pour modèle Bandello [3]. Maintenant celui-ci a-t-il travaillé d'après elle? Il assure que l'histoire lui a été racontée à Casalmaggiore (donc avant 1525) par « un gentiluomo borgognone chiamato Edimondo Orflec, che da lungo tempo in Italia avea militato ». Là-dessus M. Toldo remarque : « Eh bien ! je le demande, est-il possible qu'une nouvelle entendue par Bandello vingt ans avant que

1. Elle ajoute : « hors mis nous deux », c'est-à-dire Oysille et elle, preuve à joindre à celles qui permettent de reconnaître dans Oysille et Parlamente Louise de Savoie et Marguerite. Toutes deux étaient fort instruites et avaient lu force vieux livres que leurs contemporains ne connaissaient ou n'entendaient plus.

2. Sur une version en prose qui aurait été imprimée au XVI^e^ siècle, voir G. Raynaud, *Romania*, XXI, 158, Il ne peut s'agir ici de la rédaction en prose qu'a récemment imprimée M. le baron de Saint-Pierre (voir *Romania*, *ibid.*).

3. Landau a fort à propos remarqué que dans le texte de Marguerite il est parlé, par une erreur évidente, des aigles qui dévorent le cœur d'Ixion ; Bandello a rétabli le cœur de Prométhée, auquel il a ajouté le foie de Titye.

Marguerite la mît en écrit ressemble assez à la rédaction de celle-ci pour en paraître une traduction? Ou Bandello ne dit pas la vérité, ou, s'il la dit, il faut arriver à une conclusion bien différente de celle des critiques antérieurs. » Nous avons vu plus haut qu'il ne fallait pas ajouter une foi aveugle aux assertions de Bandello sur la provenance de ses nouvelles. Ici il a certainement eu une source non orale mais écrite. Ce pouvait être la rédaction de Marguerite (d'autant plus qu'il s'agit d'une nouvelle de la IV^e partie); ce pouvait être aussi la rédaction française plus ancienne dont celle-ci s'était servie [1].

Pour les autres nouvelles communes à Marguerite et à Bandello, M. Toldo ne signale pas de ressemblances textuelles. D'autre part, il y en a une que Bandello déclare lui-même tenir, au moins indirectement, de la reine de Navarre. La nouvelle 24 de la II^e partie (*Heptaméron*, 23) lui avait été, dit-il, racontée par Jules César Scaliger, « e disse, per quanto ne aveva contezza, esser stato prima detto da madama Margarita di Francia, oggidi reina di Navarra, donna che in sè sola contiene la chiarezza con le lodi ed eccellenze di tutte le famose eroine da saggi scrittori per il passato lodate ». La nouvelle italienne a été écrite bien avant l'époque où Marguerite a composé l'*Heptaméron* [2]; mais il me semble résulter de l'expression « prima detto » qu'elle avait mis déjà cette tragique histoire par écrit, et que c'est sa rédaction qu'a suivie Bandello. Cela prouverait bien que la reine de Navarre, antérieurement à 1545, avait écrit des nouvelles isolées, qu'elle a ensuite réunies en les retouchant [3] et auxquelles elle en a ajouté d'autres. Il serait bien invraisemblable de supposer avec M. Toldo que Bandello, ayant écrit cette nouvelle, pour le fond, d'après le récit de Scaliger, l'aurait communiquée à Marguerite, « come omaggio di cosa da lei venuta ed a cui egli avea dato

1. La nouvelle 33 de la III^e partie, où M. Toldo verrait volontiers une « première rédaction » de notre nouvelle, n'a en réalité aucun rapport avec l'histoire de la *Châtelaine de Vergi*.

2. Cela résulte de la dédicace à Costanza Rangona Fregoso.

3. La nouvelle en question contient une allusion à un fait de l'an 1545 ; il est vrai que cette allusion pourrait avoir été ajoutée par d'autres que l'auteur ; mais il est inutile de le supposer : cela prouve seulement que Marguerite remettait au point ses nouvelles en les réunissant.

veste letteraria », en sorte que la reine de Navarre aurait ensuite imité un récit dont elle était le premier auteur.

La nouvelle 35 de la IIe partie fut racontée à Bandello, comme la précédente, à Bassens (près de Bordeaux), cette fois par Marie de Navarre, belle-sœur de Marguerite, C'est la nouvelle 30 de l'*Heptaméron*, l'histoire d'un inceste innocent et compliqué dont on retrouve des variantes localisées en plusieurs endroits de France et d'ailleurs.

La nouvelle 35 de la Ire partie de Bandello est tout à fait pareille, dit M. Toldo, à la nouvelle 35 (et non 25) de l'*Heptaméron* : « L'una novella non può assolutamente essere stata composta senza la conoscenza dell' altra ». Elles peuvent cependant avoir pour source commune un récit oral dans lequel aurait déjà figuré la « sconcissima punizione della colpevole » que raconte Bandello, et que Marguerite aura heureusement modifiée.

La nouvelle 36 de l'*Heptaméron* raconte la façon cruelle et discrète dont un président de Grenoble punit sa femme adultère tout en sauvegardant son honneur. La première partie de l'aventure se retrouve dans Bandello (I, 11), qui l'attribue à un sénateur de Paris, et dit l'avoir entendu raconter à Milan avant son départ pour la France. Si M. Toldo avait connu l'excellente dissertation de M. Roman insérée dans les notes de l'édition Montaiglon, il n'aurait pas douté qu'il ne s'agît ici d'un fait historique, ou au moins cru tel, relatif à Geffroi Charles, président de Grenoble. Marguerite le désigne assez clairement : « Ung président [de Grenoble] dont je ne diray le nom, mais *il n'estoit pas françoys.* » Charles était en effet Italien de naissance, et s'appelait *de' Caroli*. L'histoire dut se passer vers 1505, et elle se répandit peu après à la fois en France et en Italie ; mais elle n'est arrivée à Bandello que fort altérée. Le récit de Marguerite est beaucoup plus complet et se termine, comme il doit le faire, par la vengeance du mari, tandis que dans Bandello le mari se montre si débonnaire que la dame reprend tranquillement ses amours, en sorte que les éloges donnés à la sagesse du mari n'ont plus de sens.

La ressemblance de la nouvelle 14 de l'*Heptaméron* avec les deux nouvelles de Bandello (I, 16, et III, 22) que cite M. Toldo est beaucoup moins étroite que celles qui ont été alléguées jus-

qu'ici. Le thème général d'un galant qui se substitue à un autre avec un plein succès se retrouve dans beaucoup de contes et n'a rien de caractéristique. Quant à l'aventure particulière que raconte Marguerite, elle l'attribue expressément à Bonnivet, et il est très probable que Bonnivet s'attribuait l'histoire, vraie ou fausse, et qu'elle la tenait de lui-même. Aucun des traits propres à son récit ne se retrouve dans ceux du conteur italien.

Je ne crois pas non plus qu'il soit besoin d'admettre un rapport d'imitation entre la nouvelle 32 de l'*Heptaméron* et la 12^e nouvelle de la II^e partie de Bandello. Le cruel traitement que le mari allemand inflige à sa femme n'a qu'une ressemblance générale avec celui que le mari piémontais fait subir à la sienne. Certaines circonstances du récit de Marguerite donnent d'ailleurs à penser que le fond de son récit est vrai. En tout cas, rien n'autorise M. Toldo à dire comme il le fait : « Certo trattasi d'un fondo commune, ma la novella giunse a Margherita modificata dall' arte italiana [1]. »

Marguerite, dit M. Toldo, comme conclusion de ses raisonnements sur l'histoire de la *Châtelaine de Vergi*, « aveva un debole, — trattandosi di donna mi si permetta l'espressione, — per la novellistica e quindi pei novellieri italiani. » Ce « faible », dont il paraît inutile d'excuser l'auteur de l'*Heptaméron*, ne s'attachait qu'au genre en lui-même et au *Décaméron*, pour lequel la reine de Navarre avait une vive admiration : on sait que ce fut elle qui inspira la traduction d'Antoine Le Maçon, dont l'apparition à son tour lui suggéra l'idée de son propre recueil. Mais dans aucune de ses nouvelles elle n'a imité ni Boccace ni les *novellieri* plus récents, que rien ne prouve même qu'elle ait connus [2]. Elle s'est donné pour tâche de ne rapporter que des histoires qu'elle savait ou qu'elle croyait contemporaines et vraies, et la seule fois qu'elle a dérogé à cette règle ce n'a pas été sans scrupule. Oysille refuse d'abord de dire le conte de la

1. Les rapprochements indiqués par l'auteur entre les nouvelles 3 (et 15), 24, 43 et 52 du recueil de la reine de Navarre et les nouvelles IV 9, I 46 IV 26 et IV 25 de Bandello ne sont pas donnés par lui-même comme probants, et je me dispense de les examiner.

2. Il faut naturellement excepter Bandello, qui, nous l'avons vu, avait dédié une de ses nouvelles à Marguerite.

Châtelaine de Vergi, « pour ce qu'il n'est pas de nostre temps, et a esté escript par ung autheur qui est bien croyable, et nous avons juré de ne rien mettre icy qui ait esté escript ». C'est précisément cette abstention qui donne à l'*Heptaméron* un intérêt si particulier et si différent de celui que présentent les autres recueils de contes. Nous y trouvons en grande majorité des histoires réelles, racontées et jugées au point de vue moral par une des femmes les mieux informées et les plus « représentatives » de son siècle ; mais nous n'y trouvons qu'une mince contribution à l'histoire comparée de la *novellistica*. Quant à l'influence italienne que M. Toldo s'est attaché à y montrer, elle est incontestable et dans l'inspiration même du livre et dans beaucoup des idées de l'auteur, mais elle ne paraît s'être exercée, au moins littérairement, sur aucun des sujets de ses récits.

IV. — *Les Comptes du monde adventureux.*

Ce recueil parut en 1555, par conséquent trois ans avant l'*Heptaméron* et les *Joyeux devis*. On admet que l'auteur appartenait au cercle de la reine de Navarre, et M. F. Frank, qui a réimprimé les *Comptes* en 1878, a interprété, à cause de cela, les initiales A. D. S. D., par lesquelles l'auteur se désigne, comme représentant le nom d'un certain Antoine de Saint-Denis, curé de Champfleur, près d'Alençon, que l'on voit mentionné dans un acte de 1544 par lequel Marguerite donne un règlement à l'hôpital d'Alençon. Tout cela repose sur quelques mots de Brantôme, qui dit à propos d'un épisode de *Jehan de Saintré* inséré dans notre recueil : « C'est le conte que vous voyez en les *Nouvelles du monde adventureux*, d'un valet de chambre de la reine de Navarre. » Mais le curé de Champfleur n'a jamais été valet de chambre de la reine de Navarre : Brantôme, qui estropie ici le titre des *Comptes du monde adventureux*, aura confondu ce recueil, qu'il cite à la volée, avec celui de Bonaventure Des Periers.

Parmi les valets de chambre de la reine de Navarre, on n'en trouve d'ailleurs aucun dont le nom présente les initiales A. D.S. D. [1]. L'attribution à Antoine de Saint-Denis, personnage complè-

1. « Ces quatre lettres, avait dit La Monnoye, peuvent signifier Antoine

tement inconnu du reste, est donc extrêmement douteuse [1]. Le livre, quel qu'en soit l'auteur, est-il sorti de l'entourage de Marguerite ? On peut le croire, et M. Frank a accumulé à l'appui de cette idée des raisonnements et des conjectures qui forment un ensemble assez plausible. Mais ce qui nous intéresse ici, dans l'examen de ce livre d'ailleurs fort lourd, et d'une lecture que le style par trop gauche et maladroit rend vraiment fastidieuse, c'est la part qu'il convient de faire dans sa formation à l'influence italienne.

Cette part, encore ici, est moindre que ne le dit M. Toldo. Elle est énorme si l'on considère que sur cinquante-quatre nouvelles une trentaine sont prises, quelques-unes simplement traduites, de Masuccio ; mais en dehors de ces emprunts textuels qui, en somme, ne constituent qu'une besogne machinale, rien n'indique que l'auteur ait été familier avec l'Italie ou la littérature italienne. M. Frank, et M. Toldo après lui, remarquent qu'il dit avoir entendu raconter une de ses histoires [2] à un banquier italien ; mais il ne manquait pas de banquiers italiens en France. De ce que dans son prologue, d'ailleurs visiblement fictif, il se représente comme « faisant un voyage au pays de Provence, et traversant par le Daulphiné pour gaigner la Savoye »,

---

de Saint-Denis, Abraham de Saint-Dié, André de Saint-Didier, *ou tel autre nom.* » Ces noms paraissent imaginés au hasard par La Monnoye d'après les initiales. M. Frank, rencontrant le nom d'Antoine de Saint Denis dans une pièce émanée de Marguerite, a été frappé de la coïncidence, et a construit là-dessus son ingénieux système. Mais rien ne prouve même que le curé de Champfleur mentionné dans l'acte fût en rapports particuliers avec Marguerite : il peut très bien avoir été nommé comme prenant une part quelconque au gouvernement de l'hôpital. D'ailleurs, malgré l'exemple de Rabelais, il paraît très difficile, en 1555, d'attibuer un tel livre à un curé, non à cause de sa licence (qui n'est pas extrême), mais à cause de la haine qu'il respire contre l'Église et, en plus d'un endroit, contre les curés. Notons encore qu'une des pièces de vers mises en tête est attribuée à *L.D. de l'autheur*, évidemment *La dame de l'autheur*, ce qui ne convient pas non plus à un curé.

1. C'est l'avis de M. É. Picot (*Catal. Rothschild*, t. II, p. 251).

2. C'est la 51^e et non la 25^e, comme une faute d'impression le fait dire à M. Toldo. C'est parce que la nouvelle se passe en Italie que l'auteur suppose qu'elle lui a été racontée par un Italien. Elle est d'ailleurs, comme tant d'autres, simplement empruntée à Masuccio.

il ne s'ensuit pas qu'il soit allé en Italie ; au contraire, s'il y était allé, il est probable qu'il l'eût dit expressément. L'esprit de son livre n'est pas italien : il est empreint des passions qui enflammaient alors en France les ennemis de l'Église catholique. Le *Novellino* de Masuccio, inspiré aussi par la haine des gens d'Église, mais par une haine qui tenait à d'autres motifs [1], étant tombé entre les mains du mystérieux A. D. S. D., il y trouva une riche matière à exploiter, et il le fit passer presque tout entier dans son recueil [2], auquel il donna un préambule vaguement imité de Boccace. Pour ceux de ses contes qui ne proviennent pas de Masuccio, je n'en vois guère qu'un, le quatorzième, emprunté à Pogge, qui trahisse une provenance italienne. M. Toldo lui-même a dû en général se borner à des rapprochements qui ne prouvent nullement une dérivation et qui, plus d'une fois, pourraient être remplacés par d'autres. J'examinerai après lui quelques-uns des *Comptes du monde adventureux,* laissant de côté d'une part ceux qui sont évidemment pris à Masuccio, d'autre part ceux où l'apparence même d'une origine italienne fait défaut.

Le conte 6, remarque M. Toldo, se retrouve tel que dans Bandello (IV, 28), où il s'agit, comme ici, d'un marchand de Lyon. J'ai déjà dit plus haut que le quatrième livre de Bandello a été composé, du moins en partie, de 1554 à 1561 : ce serait donc l'auteur italien qui aurait imité le conteur français ; mais je me demande si les deux récits n'ont pas une source commune.

Le conte 9 rappelle de près, dans sa seconde partie, le conte célèbre de Boccace sur frère Cipolla, mais il ne me paraît pas qu'il en provienne. De semblables anecdotes sur des montreurs de fausses reliques et les tours qu'on leur jouait circulaient depuis le haut moyen âge [3].

---

1. Masuccio a voulu flatter la dynastie aragonaise de Naples, en guerre avec la papauté. M. Toldo apprécie fort bien le livre de Masuccio, que L. Settembrini a jugé, à tous les points de vue, beaucoup trop favorablement.

2. C'était, au point de vue littéraire, un assez méchant modèle ; A. D. S. D. ne l'a pas embelli. M. Toldo indique même (p. 127) qu'il ne l'a pas toujours bien compris ; il faudrait une comparaison attentive pour juger de la connaissance de l'italien qu'avait notre auteur.

3. Notons que ce n'est pas de la *crusca* (son), mais du foin qu'on substitue ici aux reliques prétendues.

Le conte 16, dit M. Toldo, « est évidemment tiré de la nouvelle 5 de Masuccio, mais il s'agit d'une imitation libre, avec des différences notables de scène et de personnages. » M. Frank avait déjà fait ce rapprochement ; toutefois il n'est pas fondé. Le conte que nous avons ici est en rapport étroit avec le *Milleres tale* de Chaucer, dont les origines ne sont pas encore bien éclaircies, mais dont on a des variantes allemandes et françaises, et qui remonte bien probablement à quelque ancien fabliau [1].

M. Toldo remarque que la cruelle facétie exercée contre un juif dans la nouvelle 17 se retrouve dans Domenichi. Mais Domenichi n'avait pas pour son récit une source italienne, puisqu'il en place la scène à Magdebourg, conformément à diverses versions allemandes, qui prétendent que le fait se passa réellement dans cette ville en 1270 [2]. Notre auteur met la scène à Rome, ainsi que celle de sa première nouvelle, où figurent également des juifs, et il remarque dans les deux cas que les juifs sont nombreux à Rome et y occupent un quartier à eux. Il serait donc possible que ces anecdotes eussent été rapportées de Rome en France [3]. Celle-ci est d'ailleurs beaucoup plus ancienne que le XVI^e siècle : sans parler de la date de 1270 donnée par les sources allemandes, je l'ai vue attribuée à saint Louis dans un texte sur lequel je ne puis actuellement remettre la main.

Le conte 30, d'après M. Toldo, « ricorda da vicino il *Decamerone*, g.VIII, n. 7 ». Il n'y a en réalité aucun rapport.

Le conte 38 est curieux dans sa première partie, où nous avons une des plus anciennes rédactions du thème de *Jean le sot*, si répandu dans le *folklore* ; cette rédaction est d'ailleurs fort maladroite. Elle ne doit rien en tout cas à des sources italiennes. La seconde partie, qui n'a aucun lien avec la première, se retrouve, dit M. Toldo, dans Domenichi ; mais elle se retrouve

1. Voir *Romania*, VII, 471 ; VIII, 467.

2. Voir Kirchhof, *Wendunmuth*, herausg. von H. Oesterley (Stuttgart, 1869), I, 2, 33, et les références de l'éditeur.

3. Ce qui l'indique encore, c'est la cérémonie du baptême d'un Turc, à laquelle, dans le conte 1, assiste la juive qui hésite à se convertir. De pareilles cérémonies n'étaient pas rares à Rome et n'avaient guère lieu ailleurs

aussi ailleurs, et on sait que Domenichi a puisé aux sources les plus diverses.

Le conte 41 (*La gageure des trois commères*) est, comme le remarque M. Toldo, « fra i temi i più diffusi della novellistica popolare e letteraria » ; il se retrouve chez les peuples les plus divers. C'est sans aucune raison que la nouv. 81 de Morlini est donnée « come probabile e diretta inspiratrice del Saint-Denis ».

Le conte 47, qui nous raconte la triste fin de Barus et de Laurea, est, dit M. Toldo, « rifacimento o della 98ª delle *Cent nouvelles nouvelles* o della 31ª di Masuccio ». Il veut bien ajouter : « più probabilmente della prima che della seconda » ; mais comment peut-on hésiter un instant ? C'est l'histoire de Floridam et d'Eluide, dont nous avons parlé ci-dessus, et toutes les circonstances propres au récit de Masuccio sont absentes de celui des *Comptes*. Il est cependant douteux que ce dernier provienne directement des *Cent nouvelles*. La scène est en Angleterre ; les noms sont changés et ont une apparence latine ; la pauvre amante, au lieu de se tuer, se fait religieuse. Il est possible qu'il y ait eu une variante écrite en latin en Angleterre, d'après le récit d'Antoine de La Sale ou de Nicolas de Clamanges, et que ce soit là la source de notre auteur.

Le conte 49 donne lieu à des remarques assez curieuses. Notre auteur l'a certainement emprunté à Masuccio (nouv. 41) ; mais le 128e des *Joyeux devis*, quoique traitant le même thème, n'a pas la même source : et je m'étonne que M. Toldo trouve qu'il se rapproche plus que le nôtre de la rédaction du *Novellino*. L'auteur du conte inséré dans les *Joyeux devis* a visiblement puisé dans Parabosco (I, 2), comme le montre la comparaison seule des deux « arguments » [1]. C'est la même histoire dont Scarron a fait un épisode de sa *Précaution inutile*, épisode que La Fontaine a imité dans son *Gascon puni*, en changeant avec bonheur le dénouement et par là l'esprit même du conte. Ce

1. Voyez les *Œuvres de La Fontaine*, éd. H. Regnier, IV, 384. Il est vrai que M. Toldo croit que c'est Parabosco qui a imité les *Joyeux devis* ; mais comment cela pourrait-il se faire, puisque la première édition des *Diporti* est au plus tard de 1551 tandis que ce conte, qui n'est certainement pas de Des Periers, n'apparaît que dans l'édition de 1567 des *Joyeux devis* ?

qui est assez singulier, c'est qu'un trait, d'ailleurs fort bon, qui ne se trouve ni dans Masuccio ni dans Parabosco (ni par conséquent dans les *Joyeux devis*), se rencontre dans les *Comptes du monde adventureux* et reparaît dans Scarron et dans La Fontaine. Rien ne s'oppose à ce que Scarron ait puisé directement dans les *Comptes* ; ce qui est surprenant, c'est que l'auteur des *Comptes* ait eu l'initiative d'une invention heureuse ; mais pour une fois il semble qu'il faille lui en faire honneur. — Autre particularité. On se rappelle la bizarre historiette qui fait le principal sujet du chapitre XXIV du livre II de Rabelais. Une dame de Paris, que Pantagruel avait aimée, lui envoie, après qu'il est parti sans prendre congé d'elle, un diamant qui est faux, avec les mots : *lamma sabacthani*, et le tout veut dire : *Dy, amant faulx, pourquoy m'as-tu laissée ?* La dame n'a pas été mentionnée auparavant, et l'histoire n'est visiblement introduite ici que pour servir de véhicule à cette devinette, qui avait plu à Rabelais. Or M. Toldo montre, ce qu'on n'avait pas remarqué, qu'elle est prise à la nouvelle de Masuccio : là aussi une dame envoie à son amant oublieux *un diamante contrafatto* avec les syllabes hébraïques *lama zabatani*, et l'envoi, après beaucoup de vaines recherches, comme dans Rabelais, est interprété de même : *Di, amante falso, perché me hai abbandonata* [1] ? L'emprunt est certain, et il a cela d'intéressant qu'il nous prouve que Rabelais avait lu Masuccio, qui devait lui plaire par certains côtés. Une fois cette piste signalée, on trouvera peut-être d'autres rapprochements à faire entre le *Novellino* et le *Pantagruel*.

Ainsi, sauf peut-être les deux contes où il s'agit de juifs et pour lesquels je soupçonne une provenance romaine, les *Comptes du monde adventureux* qui ne sont pas des imitations, le plus souvent serviles, de Masuccio ne doivent rien aux *novellieri*, et on peut dire qu'ils sont très peu pénétrés de l'esprit italien.

---

1. L'auteur des *Comptes* a laissé de côté cet épisode. Il ne se trouve pas non plus dans Parabosco, ni par conséquent dans les *Joyeux devis*. C'est donc par une singulière inadvertance que M. Toldo (p. 134) dit que « dans le *Devis* 128... est reproduite une anecdote du livre II, chapitre XXIV, du *Pantagruel* ».

V. — *Les nouvelles récréations et joyeux devis.*

Il faut en dire autant du recueil publié sous le nom de « feu Bonaventure Des Periers » en 1558, c'est-à-dire quatorze ans environ après la mort de l'auteur désigné. On ne saura jamais ce qui est de lui dans cet amas de contes d'une valeur si inégale, les uns charmants et spirituels, d'un style à la fois naïf et pittoresque, les autres d'une insignifiance absolue ou même d'une insigne platitude et souvent d'une forme pénible et affectée. La Croix du Maine dit à l'article de *Bonaventure des Periers* : « Il est Auteur de quelques Contes et Faceties plaisantes, imprimées, sous son nom, sous le titre de Nouvelles Récréations, etc. Mais les deux premiers [1] Auteurs de cet Ouvrage sont Jaques Peletier du Mans, médecin et philosophe, et Nicolas Denisot. » A l'article de *Jaques Peletier*, il dit plus nettement encore : « Les Nouvelles Récréations de Bonaventure des Periers est un livre de l'invention dudit Peletier et de Nicolas Denisot du Mans. Je ne veux pas nier qu'il n'y ait quelques contes en ce livre de l'invention dudit Bonaventure, mais les principaux auteurs de ce gentil et plaisant Livre de Faceties sont les susdits Peletier et Denysot, quoiqu'il ait été imprimé sous le nom dudit des Periers. » De même encore à l'article de *Nicolas Denisot* : « Il a composé une partie des Contes et des Discours plaisants, contenus au livre intitulé : *Les Nouvelles Récréations de Bonaventure des Periers*, comme nous avons dit ci-dessus, parlant de Jaques Peletier du Mans, qui en partie est Auteur dudit Livre. » Si l'on considère que La Croix du Maine était manceau comme les deux auteurs qu'il nomme, et que, d'après les articles qu'il leur consacre, il a eu sur eux des informations très précises, on ne doutera pas qu'il n'ait été bien informé sur ce point ; il est plus que probable qu'il tenait ses renseignements de Jacques Peletier lui-même, qui mourut en 1584 : La Croix avait trente-deux ans et travaillait déjà à sa *Bibliothèque* [2]. Je tiens donc,

1. Je suppose qu'il faut lire *principaux* comme dans le passage cité ensuite.

2. Il faut cependant remarquer que, Tabourot ayant aussi (et indépendamment de La Croix du Maine) attribué à Peletier le recueil mis sous le nom

pour ma part, l'assertion de La Croix du Maine pour parfaitement fondée, et c'était aussi l'opinion de La Monnoye. Le dernier éditeur des *Nouvelles récréations*, Louis Lacour, est résolument, avec Nodier, de l'avis contraire ; mais il ne donne pas de preuves à l'appui de sa conviction. La comparaison des *Joyeux devis* avec les œuvres de Peletier et de Denizot semblerait pouvoir trancher la question. « Mais, dit judicieusement M. Hauréau [1], qui a fait cette comparaison et qui l'a pu faire ? De la prose de Peletier on connaît à peine quelques graves discours, et il ne reste pas une seule ligne de Denisot qui ne soit un vers [2]. » Reste la comparaison des *Joyeux devis* avec les œuvres authentiques de Bonaventure. Cette comparaison, on ne l'a pas faite avec l'attention qu'elle exigerait, et je ne l'ai pas faite moi-même. Je dirai seulement que j'ai gardé de la lecture du *Cymbalum mundi* et de celle des *Joyeux devis* l'impression d'une sensible différence [3]. Mais une impression n'est pas une preuve : Nodier, qui avait le goût délicat mais peu sûr, écrit : « Plus j'ai relu les contes de Des Periers, plus j'y ai trouvé de simultanéité (*sic*) dans la forme, dans les tours, dans le mouvement du style. » Mais il a retrouvé tous les mêmes traits dans les

---

de Des Periers, Pasquier lui écrivit qu'il croyait que c'était une erreur, car Peletier, qu'il avait beaucoup connu et qui « estoit vrayement poëte et fort jaloux de son nom », ne lui avait jamais parlé de ce livre, parmi ceux qu'il se vantait d'avoir faits. Mais cet *argumentum ex silentio* ne suffit pas à réfuter les déclarations si expresses de La Croix du Maine.

1. *Histoire littéraire du Maine*, t. III, p. 280.

2. Notons cependant que les *Discours non plus mélancoliques que divers*, attribués sans aucune raison à Des Periers par Ch. Nodier et P. Lacroix, sont certainement en bonne partie de Jacques Peletier (et d'Elie Vinet ; voy. Chenevière, *Bonaventure Des Periers*, p. 245). On peut y relever au moins le nom de *Robinea* (forme poitevine) donné à un paysan (p. 211 de l'édition Lacroix), qui rappelle *Garea* et d'autres noms poitevins des *Devis*.

3. Il est notable en tous cas que dans le *Lexique de la langue de Bonaventure Des Periers*, par MM. Frank et Chenevière (Paris, 1889), on ne rencontre presque pas de mots qui se lisent à la fois dans les *Joyeux devis* et dans une autre des œuvres de Des Periers. Il est regrettable que les auteurs de ce lexique n'aient pas étudié de près la question de l'identité de la langue des divers ouvrages attribués à Des Periers : il leur était facile de faire un travail de comparaison que d'autres auront plus de peine à reprendre.

contes de la reine de Navarre, et il écrit quelques lignes plus loin : « Des Periers est le véritable et presque le seul auteur de l'*Heptaméron*, comme des *Nouvelles récréations*. Je ne fais pas difficulté d'avancer que je n'en doute pas. » Or, si jamais il y a eu deux styles différents, c'est bien celui de Marguerite de Navarre et celui des *Joyeux devis*. En fait, nous n'avons aucune raison de révoquer en doute l'assertion trois fois répétée de La Croix du Maine : les *Récréations et joyeux devis* publiés en 1558 sous le nom de Des Periers contiennent peut-être quelques contes trouvés dans ses papiers, mais sont en majeure partie l'œuvre des deux Manceaux Jacques Peletier et Nicolas Denisot, dit le Conte d'Alsinois [1]. Cela ne s'applique d'ailleurs qu'aux 90 premiers numéros, seuls contenus dans l'édition *princeps*, et tout au plus aux deux suivants, ajoutés dans l'édition de 1561 ; quant aux 32 autres qui furent ajoutés par Galiot du Pré dans son édition de 1568 et aux 5 qu'il joignit encore à une édition suivante [2], ils ne sont ni de Des Periers ni de ses premiers imitateurs, mais sont dus sans doute à quelque manœuvre de lettres employé par l'imprimeur : la plupart sont en effet copiés de çà et de là, comme l'ont reconnu depuis longtemps les éditeurs des *Joyeux devis* [3], et ceux qui ne se retrouvent pas ailleurs sont absolument informes et presque inintelligibles [4].

---

1. Plus d'un conte a pour scène, et pour scène nécessaire, le Mans (14, 15, 22, 27, 28, 29, 38, 73), et les personnages qui y sont mentionnés sont désignés avec une précision qu'on ne rencontre point pour les autres villes, sauf pour Poitiers, où Peletier avait fait un long séjour. Au reste, la plupart des contes ont pour théâtre outre Paris, des pays de l'ouest de la France que Des Periers ne paraît pas avoir connus. — On a souvent remarqué que les *Devis* mentionnent des dates très postérieures à la mort de Des Periers et très voisines de 1558 : on suppose qu'elles ont été ajoutées par les éditeurs ; mais c'est assez difficile à croire (voir p. ex. le nº 29, où il s'agit précisément de René Du Bellay, qui fut le patron de Peletier et le reçut quelque temps dans cette maison de Tonnoye où se passe la nouvelle).

2. Ces données ne sont pas toutes très assurées ; je n'ai pas contrôlé les anciennes éditions, et les bibliographes se contredisent. Ce qui est certain, c'est que l'édition de 1558 ne comptait que 90 articles.

3. La plupart sont tirées de l'*Apologie pour Hérodote* d'Henri Estienne. Le nº 128, comme on l'a vu, vient de Parabosco.

4. Voyez par exemple les ineptes nos 124, 125 et 129. Ce dernier conte

Le recueil mis sous le nom de Des Periers, en le réduisant aux 90 premiers articles, et en le considérant, d'après son titre même, comme une réunion de joyeux propos tenus par des hommes d'ailleurs graves en leurs heures de récréation, révèle-t-il, comme le dit M. Toldo, une grande part d'influence italienne, et A. Darmesteter a-t-il eu tort de dire que ce recueil « semble relever plus directement [que l'*Heptaméron*] de la tradition gauloise des farces et des fabliaux » ? Je ne puis le trouver. L'influence italienne se manifesterait par les types du pédant et du bouffon, par maintes allusions aux choses d'Italie, et par l'emprunt de nombreux récits aux conteurs italiens. Le type classique du pédant, qui vient bien en effet d'Italie, n'apparaît pas dans les *Joyeux devis*, car le curé du n° 21 est plutôt un mystificateur qu un pédant (quant à l'écolier du n° 97, emprunté à un livre antérieur, il n'a rien à faire avec ce type). Les fous que certains contes mettent en scène sont les fous en titre d'office de rois ou de seigneurs français, et le singulier plaisir qu'on tirait jadis de ces êtres à moitié idiots et à moitié pervers n'était pas propre à l'Italie. Quant aux personnages et aux choses d'Italie mentionnés çà et là [1], ils attestent seulement qu'à l'époque où fut écrit notre recueil on les connaissait en France ; mais cela ne prouve rien pour l'italianisme des auteurs. Au contraire, ils sont plutôt hostiles aux ultramontains : ils les représentent volontiers, — M. Toldo le remarque lui-même, — comme fourbes et poltrons, et l'on a souvent cité la réflexion du 88^e *Devis*, faite à propos d'un Italien, que « les François ont toujours eu cela de bon (entre aultres mauvaises graces) de prester plus voulentiers audience et faveur aux estrangers qu'aux leurs propres ». Les mots et proverbes italiens cités à l'occasion sont en bonne partie pris dans le Pogge et souvent

---

serait bien intéressant s'il était autrement conté : c'est, sous le nom de *Peau d'âne*, une variante du conte de Psyché ; mais on n'y comprend à peu près rien. — Je ne sais par quelle erreur M. Toldo étudie sous le n° 112 le conte de *Toinette*, qui est le n° 62.

1. M. Toldo les énumère p. 133 ; mais il y fait figurer les n^os 93-129 qui, étant pris, comme on l'a dit plus haut, à diverses sources, ne peuvent rien prouver que pour ces sources. Ainsi il remarque que la scène est deux fois « al di qua delle Alpi », mais c'est dans les n^os 110 et 128.

altérés de façon à prouver qu'ils n'étaient guère compris. Enfin les italianismes de langage qu'ont relevés les commentateurs étaient entrés dans l'usage courant ; ils attestent l'influence italienne sur le seizième siècle français en général, mais non sur les auteurs de notre recueil en particulier.

Quant aux emprunts matériels faits par ces auteurs à leurs prédécesseurs italiens, ils se réduisent à peu près, comme d'ordinaire, à quelques contes pris aux *Facéties* de Pogge. L'étude à laquelle M. Toldo a soumis presque tous les récits du recueil qui ne sont pas de simples risées ou des anecdotes locales est une des parties de son livre qui ont le plus d'intérêt et où il a montré le plus d'érudition. Elle servira à ceux qui étudient la branche de la littérature comparée relative aux contes à rire ; elle ne prouve nullement, comme il le dit, que nous puissions retrouver dans l'art italien la source de la plus grande partie des *Devis*. Il cite, à côté de Pogge, comme ayant été imités, Boccace, Masuccio, Pontanus, Morlini, et l'histoire de Gonnella [1]. Mais il n'établit nullement cette imitation [2]. Je ne discuterai pas ici chacune des attributions du savant critique ; aucune ne saurait lui sembler décisive à lui-même. Si les auteurs des *Joyeux devis* ont connu, comme c'est probable, plusieurs des conteurs italiens qui les avaient précédés, ils se sont volontairement abstenus de leur faire des emprunts. Le prologue dit : « Je ne suis point allé chercher mes contes à Constantinople, à Florence ne à Venise... et, comme disoit le bon compagnon...: *A quoi faire iray je à Rome ? les pardons sont par deça.* » « C'est une vaine vanterie, dit M. Toldo : les sujets comme les types de ces contes sont italiens. » Si c'était vrai, il en faudrait peut-être conclure que les collaborateurs posthumes de Des Periers n'ont pas exécuté son programme ; mais ils ne méritent pas ce reproche. Les contes des *Joyeux devis* sont éminemment des produits français. Si une partie des thèmes qu'ils

1. Castiglione est cité expressément dans le nº 4, comme ailleurs l'Arioste, Boccace et Pétrarque. C'étaient évidemment des auteurs que tout lettré connaissait sous Henri II.

2. Je ne parle pas des rapprochements avec d'autres *novellieri*, que M. Toldo lui-même, en les signalant, ne donne pas comme ayant été les modèles de nos auteurs.

traitent appartiennent à ce qu'on a si bien appelé « le matériel roulant » du *folklore* narratif européen, la mise en œuvre littéraire en est toute française. Les prélats, les curés, les moines, les écoliers, les gentilshommes, les bourgeois, les artisans, les paysans, qui jouent devant nous les scènes de cette joyeuse et triviale comédie, sont bien ceux de notre vieille France, et si les auteurs qui ont mis ces scènes en écrit, avec un talent et un succès variés, sont des érudits et des lettrés, ce sont avant tout de « bons compaignons » qui ont voulu rire avec leurs amis, se délasser librement d'occupations sérieuses, et qui en même temps ont eu la préoccupation visible de tracer un tableau amusant et fidèle du milieu dans lequel ils vivaient. Il n'y a pas de haine dans leur livre, il n'y a pas de tendance morale, il n'y a pas d'intentions cachées. « Je vous promets, dit dans le prologue (si c'est bien lui) l'auteur assagi du *Cymbalum mundi*, que je n'y songe ne mal ne malice. Il n'y a point de sens allégorique, mystique, fantastique... Il n'y fault ne vocabulaire ne commentaire [1]. » Peletier et Denisot n'ont pas été infidèles à ce dessein : leur recueil reste comme le dernier fruit, et non le moins savoureux, de la vieille et inoffensive gaieté française, déjà bien rare à l'époque où paraissaient le *Pantagruel*, avec sa hardiesse philosophique et sociale, l'*Heptaméron*, avec ses indignations mal contenues contre les prêtres et les moines, les *Comptes du monde adventureux*, avec leur haine plus déclarée contre l'Église, et enfin l'*Apologie pour Hérodote*, annonçant les fougueux pamphlets inspirés par les guerres de religion. Éloignés des passions françaises du temps, les *Joyeux devis* le sont également des tendances plus artistiques et des visées plus hautes des *novellieri* italiens : ils ne cherchent qu'à faire rire un moment, et, là où ils sont bien venus, ils nous font rire encore en même temps qu'ils nous instruisent par leurs peintures minutieuses et naturelles et que souvent ils nous émerveillent par leur style.

---

1. Il semble bien qu'il y ait ici une pointe contre Rabelais, qui, dans le prologue du l. I, avait parlé plus ou moins sérieusement de la *doctrine absconse* de son ouvrage. Si les mots sur le vocabulaire étaient une allusion à la *Briefve déclaration d'aucunes dictions* qui accompagne le quatrième livre, publié en 1552, ce serait la preuve que le prologue même n'est pas de Des Periers.

C'est un livre parfois fatigant et qu'il est difficile de lire avec quelque suite, mais c'est en somme un livre précieux, et surtout, je tiens à le redire, c'est un livre bien français.

Après cet examen attentif de l'ouvrage très méritoire de M. Toldo, on pressent la conclusion qui s'impose. L'influence italienne sur le genre de la nouvelle en France est incontestable. Une première fois, au XV^e^ siècle, l'idée de donner un pendant français à l'œuvre de Boccace inspire à Antoine de La Sale les *Cent nouvelles nouvelles*, dont procèdent à leur tour les recueils de Philippe de Vigneulles et de Nicolas de Troyes. La traduction de Boccace par Antoine Le Maçon (1545) est le signal d'un nouveau mouvement, auquel appartient l'*Heptémaron* et auquel se rattachent les *Comptes du monde adventureux*. Les *Joyeux devis*, conçus nécessairement avant 1544, année où mourut Des Periers, sont en dehors de l'un et de l'autre, et, bien qu'écrits dans un milieu où l'italianisme avait fortement pénétré, n'en portent guère que des marques extérieures. Dans les recueils mêmes qui sont nés sous l'inspiration de Boccace, l'influence italienne s'est surtout exercée dans la forme des récits; elle n'est sensible dans leur esprit que chez Marguerite de Navarre, dont les idées n'auraient jamais eu toute leur complexité sans le mélange d'un fort élément italien; quant aux sujets mêmes des contes, Boccace, traduit à part et respecté, n'en a fourni aucun, et nos conteurs ont ignoré ou laissé volontairement de côté les autres *novellieri*, sauf Masuccio, qui a passé presque en entier dans les *Comptes du monde adventureux*. Le Pogge seul, qui écrivait en latin, et dont les cyniques historiettes couraient déjà le monde avant lui, a été exploité par la plupart des conteurs français, excepté par Marguerite, qui s'est interdit tout emprunt à un livre antérieur. De tout ce mouvement, suscité par le *Décaméron*, mais resté en grande partie original, il n'est pas sorti un chef-d'œuvre comparable à celui de Boccace, mais il est sorti au moins trois livres qui ont été pour la littérature française un véritable enrichissement : les *Cent nouvelles nouvelles*, l'*Heptaméron* et les *Joyeux devis*.

Il y aurait à reprendre le sujet abordé par M. Toldo et à le traiter dans toute son étendue, en s'attachant au côté français

plus qu'au côté italien. Ce dernier a été mis en lumière, avec quelque exagération, mais en revanche, semble-t-il, aussi complètement que possible, dans le livre dont j'ai rendu compte. Celui qui écrira l'histoire de la nouvelle française aux XV^e et XVI^e siècles devra à son prédécesseur italien une excellente orientation générale et beaucoup d'indications précieuses.

[*Journal des Savants*, mai et juin 1895, pp. 289-303 et 342-361.]

LE POÈTE GUILLAUME COQUILLART

CHANOINE ET OFFICIAL DE REIMS [1].

Monseigneur, Mesdames, Messieurs,

Quand mes confrères de l'Académie de Reims m'ont fait l'honneur de m'inviter à contribuer à cette séance par une courte communication, j'ai cherché ce qui pourrait convenir au lieu et à l'occasion, et j'ai pensé qu'il serait agréable à l'Académie que je l'entretinsse d'un Rémois du vieux temps. Puis je savais que dans cette séance vous deviez donner un témoignage public d'estime et d'affection à un éminent confrère en qui ma famille, comme l'Académie et comme le barreau de Reims, salue son doyen et son chef [2], et j'ai cru que je lui ferais plaisir si j'apportais ici quelque chose qui se rattachât, fût-ce pour en badiner, à la jurisprudence et au barreau. Voilà pourquoi j'ai songé à rechercher quelques notes que j'avais recueillies il y a longtemps sur un de vos compatriotes les plus célèbres, sinon les mieux connus, le chanoine Guillaume Coquillart, auteur, au XV^e^ siècle, de poésies singulières, qui ne ressemblent guère à celles qu'on s'attendrait à voir partir de la plume d'un docteur en droit canon et d'un haut dignitaire de l'Eglise. L'illustre prélat qui nous fait l'honneur de présider à cette fête me pardonnera d'évoquer le souvenir d'un temps où l'Eglise et le monde étaient dans des rapports très différents de ceux qu'ils ont aujourd'hui, où le mal et le bien, comme ils le font encore, existaient côte à côte, mais

1. [Lecture faite, le 22 juillet 1897, à la séance publique annuelle de l'Académie de Reims, que présidait S. Em. le cardinal Langénieux, archevêque de Reims.]

2. [M. Henri Paris, ancien bâtonnier, doyen de l'Académie.]

où ils prenaient d'autres formes et se répartissaient autrement. Mon dessein n'est point d'ailleurs de mettre en plus vive lumière le scandale que peut légitimement donner un si grand contraste entre la profession de Coquillart et son œuvre, mais au contraire de l'atténuer dans une certaine mesure et de le faire rentrer dans les limites en dehors desquelles, même de son temps, il aurait été difficilement acceptable. Je dois ici exprimer mes remerciements à plusieurs de nos savants confrères, M. Jadart, M. Demaison, M. Thirion, qui ont bien voulu extraire pour moi, de documents encore inédits, des renseignements précieux ; je ne pourrai tous les mettre en œuvre dans cette courte notice, mais ils m'ont aidé à me reconnaître et à me diriger dans mon chemin.

Les écrits authentiques de Guillaume Coquillart se réduisent à peu de chose. Sans parler de quelques petites pièces peu importantes, ni du *Débat des Armes et des Dames*, un monologue dramatique (deux autres qui lui ont été attribués sont contestés) et les parodies juridiques dont je vous parlerai plus spécialement, voilà tout le bagage avec lequel il a passé à la postérité. Ces poèmes, tous de peu d'étendue, ont sans doute été, au moment même de leur apparition, publiés au moyen de cet art nouveau de l'imprimerie qui venait de modifier si profondément les conditions de la production littéraire ; mais de ces légères plaquettes, destinées à disparaître vite, deux seulement sont parvenues jusqu'à nous. L'ensemble fut imprimé en 1513 ou 1514, trois ou quatre ans après la mort de l'auteur par les soins de deux de ses amis, qui se désignèrent, sans se nommer, en faisant graver leurs écussons sur le titre du volume. M. Loriquet, le savant bibliothécaire de Reims, a reconnu dans l'un de ces écussons celui de Jean Godart, chanoine de Reims comme Coquillart, et grand chantre depuis 1512. Ces mêmes armes, avec les initiales J. G., se voient sur la toiture d'un puits qui se trouvait rue des Capucins [1], dans une maison laissée au Chapitre par ce même Jean Godart. On ne peut qu'être à la fois amusé et touché par le mélange de charité et d'amitié, de piété sincère et de jovialité sans

1. Ce puits est actuellement au Musée lapidaire rémois du cloître de l'Hôtel-Dieu.

scrupules que nous révèle cette double apparition des armoiries du bon chanoine Godart sur le puits de la maison léguée à l'Eglise et au frontispice des œuvres très facétieuses de son ancien confrère.

Cette édition posthume, qui devait servir de base principale à toutes celles qui ont suivi — il n'y en a pas eu moins de vingt-deux — ne contient aucun renseignement sur l'auteur, sinon qu'il était « official de Reims lez Champaigne ». Cela a permis aux savants rémois qui se sont occupés de lui de l'identifier avec certitude et de fixer la date de sa mort ; mais cela n'a pas suffi à écarter de sa biographie personnelle et littéraire certaines erreurs que la présente note a pour objet de dissiper.

La plus importante concerne la date de naissance de notre poète et l'âge auquel il aurait écrit ses poèmes. Il existe en manuscrit, à la Bibliothèque nationale, une traduction du *Bellum judaïcum* de Josèphe dont l'auteur se nomme, dans un acrostiche, *Guillermus Coquillart*, et déclare avoir commencé sa translation « a Reins. lieu de sa résidence, le douziesme jour du mois d'octobre, l'an de grace mil quatre cent et soixante.....et l'an trente neuviesme de l'aage d'icellui translateur ». On en a conclu que notre Coquillart était né en 1421, qu'il habitait Reims en 1460, et que, étant mort en 1510, il avait atteint l'âge de 89 ans. En ce cas, ses ouvrages les plus badins et les moins édifiants étant, comme nous allons le voir, des années 1477 et suivantes, il les aurait composés à Reims, étant chanoine, de sa 57e à sa 60e année. Qui ne voit que c'est tout à fait invraisemblable?

Ces ouvrages — en laissant de côté le monologue, auquel s'appliquent d'ailleurs les mêmes remarques, — sont au nombre de trois, qui ont le caractère commun de parodier, en les appliquant à des sujets plus que frivoles, le style et le formulaire juridique; ils sont intimement liés par des renvois de l'un à l'autre: c'est d'abord le *Plaidoyé d'entre la Simple et la Rusée*, puis l'*Enquête d'entre la Simple et la Rusée*, enfin le livre des *Droits nouveaux*, qui se divise lui-même en deux parties. Ils ont été composés dans cet ordre, que les éditeurs ont malencontreusement brouillé. Le second est expressément daté de 1478 et attribue le premier à l'année précédente ; la première partie

du troisième est de l'année suivante, et la seconde partie doit être de 1480. Or, l'auteur nous dit lui-même, à la fin de cette seconde partie, ce qu'il était alors :

> Aussi, tres redoubtez seigneurs,
> Vers vous se veut humilier
> Et vous mercie de vos honneurs
> *Ce povre petit escolier*
> Que daigné avez escouter [1].

Coquillart s'est approprié ici un joli vers de Villon ; mais il est clair qu'il n'a pu se l'appliquer que parce qu'il était dans les mêmes conditions de situation et d'âge ; n'est-il pas d'ailleurs évident que de telles débauches d'esprit et de plume, compréhensibles chez un étudiant jeune encore, ne sauraient convenir à un chanoine sexagénaire ?

Pas plus qu'il ne les a écrites dans un âge plus que mûr, Coquillart n'a écrit ses facéties dans sa ville natale. Elles sont pleines d'allusions à Paris et, faites comme elles le sont pour être récitées en public, n'ont pu l'être qu'à Paris. C'est là que l'on connaissait, depuis le XIII^e^ siècle au moins, ce fameux « droit de la porte Baudais » ou Baudoyer (II, 26 ; I, 37), d'après lequel les battus paient l'amende ; c'est là qu'on se signait en parlant du « grand diable de Vauvert » (I, 186), qui a laissé dans le nom de la rue d'Enfer un souvenir de ses méfaits ; c'est là que s'élevait, rue Sainte-Avoie, le couvent des Billettes (I, 46) ; c'est là que s'ouvrait, sur le quai de la Mégisserie, cet « abreuvoir Popin » (I, 165) dont Villon fait l'objet d'un de ses legs. Mille détails prouvent que ces pièces ont été composées et débitées à Paris et non à Reims.

Dès lors tout s'éclaire d'un jour nouveau et dans les pièces elles-mêmes et dans la vie de Coquillart. Les pièces sont l'œuvre d'un écolier ; elles ont été faites pour être dites en joyeuse compagnie à un même jour de fête de quatre années successives. C'est ce qui y est formellement exprimé en plus d'un endroit : l'*Enquête* a été tenue le jour de la Saint-Martin (II, 143), qui est, dit le poète, *la feste de nostre paroisse* (II,

1. Edit. d'Héricault, t. I, p. 97.

143) ; le prologue des *Droits nouveaux* invite les auditeurs à laisser de côté toute pensée sérieuse *jusques en la fin de ces festes* (I, 33) ; et à plusieurs reprises on nous avertit que ces fêtes reviennent chaque année. Quant à la paroisse dont la fête se célèbre de cette façon très profane, vous la devinez : c'est la basoche. Les facéties de Coquillart ne sont en effet que jeux de basochiens, des « causes grasses » comme il était d'usage, à cette époque de parodie universelle, d'en plaider chaque année à la Saint-Martin, et j'ajoute que, le genre et le milieu étant donnés, elles sont plutôt réservées que dissolues.

La première surtout est un parfait spécimen du genre : il s'agit du procès en revendication d'un galant, le « Mignon », par la « Simple », qui prétend en être en possession légitime, contre la « Rusée », qui le lui a, dit-elle, frauduleusement soustrait. Les avocats plaident, avec, naturellement, force singeries de ce qui se passe dans les procès réels, et le juge, maistre Jehan l'Estoffé, non moins embarrassé que le juge de *Patelin* ordonne une enquête et accorde à la Simple la « recreance », c'est-à-dire la possession provisoire. L'année suivante (1478) on entendit l'enquête, où défilèrent les témoins les plus hétéroclites. Le jugement aurait dû être rendu l'année d'après ; mais en 1479, le poète habituel de la Saint-Martin déclara qu'il le remettait à plus tard et remplaça, cette fois et en 1480, les « grasses » plaidoiries par la promulgation d'un code non moins « gras », les *Droits nouveaux*, dont il promettait une suite qu'il n'a sans doute pas composée, non plus que le jugement.

Il est probable qu'en 1481, Guillaume Coquillart, ayant achevé ses études et conquis le grade de licencié en droit canon [1], revint à Reims, où sa famille était dans une situation fort honorée, et brigua un des canonicats de la cathédrale. Il fut proposé en effet en 1482, et, après un procès dont nous ne connaissons pas la cause, entra en possession le 21 avril 1483. Le renom de son talent poétique l'accompagnait, et l'emploi qu'il en avait fait ne lui portait aucun préjudice : on était habitué alors à ce que les étudiants, même en théologie, ou en

1. Il se fit plus tard recevoir docteur, mais c'était un titre qu'on pouvait alors, à Paris, acquérir à peu de frais (sauf les frais pécuniaires).

droit canon, prissent bien d'autres licences que celles que leur conférait l'université. Il devint le poète officiel en même temps que l'ordonnateur des cérémonies de la ville, et nous le voyons remplir ce rôle en différentes occasions. Je me borne ici, de crainte d'abuser de votre temps, à vous renvoyer sur ce point à ce que rapportent les historiographes de vos fêtes et à ce qu'a raconté mon oncle, Louis Paris, dans son charmant livre sur *Le Théâtre à Reims*. Je ne m'arrêterai pas non plus à vous retracer en détail les progrès de notre chanoine dans sa carrière ecclésiastique : grand chantre en 1493, chargé en 1496 et 1497 de missions importantes, dont l'une le conduisit à Rome, il fut nommé sans doute vers 1500 à la haute charge d'official, c'est-à-dire de juge ecclésiastique. L'official avait dans sa juridiction, outre les affaires proprement ecclésiastiques, tous les litiges qui se rapportaient au mariage ; l'auteur des parodies juridiques, où le mariage et les femmes sont l'objet de tant de railleries, dut parfois sourire, en prononçant ses graves sentences, au souvenir des décisions de maître Jean l'Etoffé. Coquillart mourut le 12 mai 1510. Il devait être né vers 1450, si l'on admet, ce qui me paraît tout à fait vraisemblable, qu'il avait environ trente ans lorsque, ayant terminé ses études à Paris, il revint à Reims en 1481 pour y briguer le canonicat qu'il obtint l'année suivante.

Mais si cette esquisse biographique est exacte, comment se concilie-t-elle avec les données fournies par l'épilogue de la traduction de Josèphe ? Bien simplement, à mon avis : le traducteur de Josèphe est un autre Guillaume Coquillart. Cela n'a rien de surprenant. Les Coquillart, qu'ils fussent ou non d'une seule et même famille, foisonnaient à Reims au XV^e^ siècle, et des Guillaume Coquillart, sans parler de notre poète et du traducteur de Josèphe, nous en trouvons au moins deux, sinon trois, qui ne doivent être confondus (bien qu'ils l'aient été) ni avec l'un ni avec l'autre. Il faut donc se garder d'identifier tous ceux qui ont porté ce nom, et laisser à un homonyme, peut-être à un parent de notre chanoine, l'honneur d'avoir traduit Josèphe. Les cinq quatrains d'alexandrins monorimes, fort graves, dans lesquels ce docte personnage s'est nommé en acrostiche ne ressemblent nullement aux vives enfilades de petits vers que rimait une quinzaine d'années plus tard l'écolier

qui portait son nom, et Jean Godard n'a eu garde de les réunir aux œuvres poétiques de son confrère. Celui-ci paraît n'avoir jamais fait de la littérature autre chose qu'un délassement, et avoir réservé pour ses occupations professionnelles ce qu'il pouvait avoir de sérieux.

La mort même de l'official de Reims a donné lieu à de plaisantes méprises. Marot en a fait le sujet d'un quatrain, burlesque, mais assurément fort inoffensif :

De Coquillart et de ses armes à trois coquilles d'or.

La morre est jeu pire qu'aux quilles,
Ni qu'aux eschets, ni qu'au quillart ;
A ce meschant jeu Coquillart
Perdit sa vie et ses coquilles.

Marot, tout jeune alors, et encore fidèle disciple

Du bon Cretin au vers équivoqué,

a voulu simplement jouer sur les deux sens que présente, à la prononciation, le mot *morre* ou *mort*, et faire le tour de force de rimer *coquilles* avec *qu'aux quilles* et *Coquillart* avec *qu'au quillart*. Là-dessus, l'abbé Goujet [1] de dire gravement : « Il paroit que Coquillart mourut...de chagrin d'avoir perdu une somme considérable au jeu de la morre, à ce que dit Marot. » D'autre part, la *morre* étant souvent appelée la *mourre*, M. d'Héricault a prêté à Marot un tout autre jeu de mots que celui qu'il a voulu faire, en a conclu qu'il reprochait à Coquillart d'avoir abrégé ses jours par un libertinage sénile, et s'est indigné longuement d'une calomnie aussi invraisemblable, — invraisemblable surtout pour ceux qui, comme M. d'Héricault, font vivre Coquillart jusqu'à sa quatre-vingt-dixième année !

Les œuvres de Coquillart n'ont pas non plus, au moins dans notre siècle, été toujours appréciées avec toute la justesse qu'on aurait pu souhaiter. Un défaut fréquent de notre critique est de vouloir trouver aux moindres productions du temps passé un sens qui intéresse le présent, une portée historique ou morale qui dépasse et élargisse leur signification réelle. Sous

1. *Bibliothèque françoise*, éd. Rigoley de Juvigny, t. X, p. 156.

l'empire de cette préoccupation, nous mettons trop souvent dans ces vieux documents les intentions que nous croyons y découvrir. L'excellent Prosper Tarbé, qui était plus largement fourni d'imagination que de jugement, a vu dans les espièglerries de Coquillart la protestation indignée de l'homme de cœur et de l'homme de bien contre les violences, les tyrannies et la corruption de son siècle. En tête de cette « risée » d'écolier en liesse qui s'appelle les *Droits nouveaux*, et où l'auteur n'a songé qu'à nous faire rire, sans arrière-pensée, des femmes qui sont ou qui voudraient être à la mode, de leurs sots galants et de leurs lourdauds de maris, on est abasourdi de lire une préface qui débute ainsi : « Sous les faibles successeurs de Charlemagne, l'unité monarchique fut bientôt brisée ; celle de la loi eut le même sort. » Avec plus d'esprit et de sobriété, M. d'Héricault, le dernier éditeur de notre poète, est tombé dans un travers analogue. Il donne à Coquillart poète une importance qui l'aurait bien étonné ; il en fait le représentant typique, le porte-parole attitré de la bourgeoisie au xv^e^ siècle, et au lieu d'étudier son œuvre en elle-même et de la replacer dans son milieu, il consacre presque toute sa longue introduction à tracer de cette bourgeoisie un tableau fort étudié, sinon peut-être fort ressemblant, fort chargé en couleur, et dont la solennelle ordonnance jure singulièrement avec les gambades folâtres, les grelots tintants et le costume bariolé du personnage qui en occupe le centre. Vraiment, si l'on veut comprendre le joyeux basochien comme il a voulu être et comme il a été compris par le public auquel il s'adressait, et qui ne se souciait que de rire, il faut oublier ce qu'en disent ses modernes éditeurs. Quand on passe de leurs doctes commentaires à l'œuvre du poète rémois, il semble qu'on passe d'une tragédie ou au moins d'une moralité à une farce, ou, pour dire peut-être plus juste encore, à ce que nous appelons une « revue de fin d'année ».

C'est en effet à ce genre éphémère et léger qu'appartiennent les poésies de Coquillart. Il s'est surtout préoccupé, comme on dit aujourd'hui, de « modernité », et c'est ce qui fait à la fois l'intérêt et la faiblesse de son œuvre. Tout ce qui ne vise que le moment actuel passe avec ce moment, ne résiste pas au temps, et n'est, pour employer l'expression populaire, qu'un

« déjeuner de soleil ». Coquillart a voulu noter, pour s'en moquer, les modes, les travers, les ridicules les plus fugitifs qui lui passaient devant les yeux. Il a écrit les *Droits nouveaux* comme, de nos jours, on a écrit le *Nouveau jeu* : c'est de la photographie instantanée. Il a observé avec justesse et saisi avec bonheur ce qu'il a regardé, dans le cadre, d'ailleurs restreint et factice, de la vie bourgeoise, mondaine et galante de son temps; mais il ne s'est attaché qu'à la surface ; jamais il n'est allé au fond des hommes ou des choses. Nous ne voyons figurer sur ses tréteaux de parade que des mannequins de modes, empanachés, enharnachés, emperruqués, tout *fringants*, tout chatoyants, au nom flamboyant ou burlesque, à l'attitude gravement grotesque quand ce sont des hommes, pimpante et « sucrée » quand ce sont des femmes. Cherchez sous ces carapaces, il n'y a rien : pas un caractère, pas une passion, pas une réalité ; rien que des grimaces ou des mines. Le style est à l'avenant. Le talent de l'écrivain est incontestable : il a une invention de mots, une abondance, une facilité, un pittoresque qui surprennent et charment à première vue. Là encore, toutefois, il ne faut pas regarder de trop près. Ce langage où tout étincelle est obscur à qui veut le comprendre réellement, moins à cause des mots eux-mêmes qu'à cause du décousu de la syntaxe, de l'incohérence des métaphores, du manque d'enchaînement dans les idées et de suite dans le sens général. C'est un dégorgement confus de mots et d'images où tout cliquette et miroite, mais d'où rien ne se dégage avec précision. Par ce qu'elle a de plus agréable, cette poésie ressemble au vin qui devait, deux siècles après la mort de Coquillart, commencer à faire la richesse et l'honneur de notre province, vin qui rit et pétille, amuse les yeux avant de charmer le palais, et donne pour un moment une ivresse légère et gaie ; mais elle est comme ce champagne dans lequel on a sacrifié à la mousse la force et la saveur du vin : l'écume brille, se répand, se dévore en un clin d'œil, et quand on veut boire, on trouve presque vide la coupe qui tout à l'heure débordait.

Cela n'empêche pas l'œuvre de Coquillart d'être digne d'intérêt à plus d'un point de vue. D'abord, elle est amusante : même entendus à demi, ses vers sont si alertes, ses mots sont

si imprévus, ses caricatures sont si vivement enlevées, qu'on est emporté dans l'entrain de sa joyeuse allure. On lui pardonne son effronterie qui n'est pas dépravée et va rarement jusqu'à la grossièreté, en faveur de sa gaieté, de sa verve, et de sa malice souvent heureuse. Son effort pour saisir les traits les plus fugaces et les plus superficiels du monde contemporain lui donne un réel attrait aux yeux de ceux qui aiment à reconstituer la vie du passé grâce au patient travail de l'imagination guidée par l'étude, et la difficulté qu'ils trouvent souvent à le comprendre ne fait elle-même que stimuler leur curiosité de le deviner. Malheureusement, nous n'avons pas et nous n'aurons jamais un texte pleinement satisfaisant des poésies de l'écolier rémois : il n'y a pas de manuscrits, les anciennes éditions laissent beaucoup à désirer, et la critique conjecturale est trop souvent dans l'embarras et y laisse forcément l'interprétation. L'une et l'autre cependant, grâce aux deux derniers éditeurs, ont déjà fait de sérieux progrès ; elles peuvent en faire encore. Le prochain éditeur et commentateur de Coquillart devra se pénétrer profondément de toute la littérature contemporaine du poète et de celle qui l'a précédé immédiatement; il devra surtout connaître, dans leur détail le plus menu, les mœurs, les usages, les modes, les costumes du milieu où le poète a vécu et qu'il a si vivement représenté. Je voudrais que Jean Godart trouvât un successeur, sinon parmi les chanoines, au moins parmi les Rémois d'aujourd'hui, et je serais heureux si ces notes, qui ne sont et ne veulent être qu'une bien imparfaite esquisse, pouvaient inspirer à quelqu'un de ceux qui m'écoutent le désir d'être ce successeur [1].

[*Travaux de l'Académie de Reims*, CI (1897), pp. 45-57.]

---

1. [Sur Guillaume Coquillart le poète et sur son homonyme le traducteur de Josèphe, voir dans *Romania*, XXIX (1900), p. 564 sq., un article d'Auguste Longnon qui confirme et précise à l'aide des registres de la Faculté de décret de Paris les hypothèses de Gaston Paris. Coquillart le poète, reçu bachelier en droit canon le 18 décembre 1577, devint avocat au Châtelet le 28 mai 1481. A. Longnon pense que le traducteur de Josèphe, né en 1421 ou 1422, était probablement le père du poète.]

INDEX

ET

TABLE ANALYTIQUE

INDEX

I

INDEX DES AUTEURS ET DES TEXTES CITÉS [1]

Abailard, 55.
Abbaye du Mont-Saint-Michel (Poème sur l'), 88.
Achery (d'), 361.
Acquisto di Ponente, 182.
Adam (*Jeu*), 65.
Adam (*Mystère d'*), 93.
Adam de la Halle, 17, 54, 55, 65, 329, 551, 571, 573, 608.
Adémar de Chabanais, 187.
Adenet, 57, 184, 189, 192, 194, 592.
Aeliz (*Lai d'*) 623.
Aeliz de Champagne, 482-3, 486, 493.
Aigar et Maurin, 149, 221.
Aimeri de Narbonne, 173, 174, 217.
Aimeric de Peguilhem, 527.
Aimon de Varennes, 45.
Aioul, 113-25.
Ajolfo del Barbicone, 118, 123.
Alain Chartier, 13, 18, 61, 62, 103, 491, 496.
Alazais de Boissazon, 505.
Alberic de Briançon, 38, 139-41.
Alberico da Romano, 37.
Albertano de Brescia, 478, 482.
Alcuin, 270, 377, 574.
Alexandre (romans d'), 38, 139-40, 241, 255, 265, 351-3.
Alexandre de Bernai (ou de Paris), 45, 80, 81, 84, 408.
Alexis (*Vie de saint*), 65, 73, 89.
Aliénor d'Aquitaine, 261, 479-80, 482, 485-6, 493, 512-3, 611.
Aliscans, 130, 218, 224, 225, 245.
Alton (J.), 169-82, 311.
Amadas et Idoine, 57, 314, 325, 328-36.
Amadi (*Chronique* dite d'), 429, 440, 441, 442-53, 456, 467-70.
Ambroise, 87.
Ambroise (saint), 583-4.
Amerigo Vespucci, 233.
Ami et Amile, 33, 176, 499.
Amyot, 18.
André de Coutances, 90, 98-102.
André de France, 530.
André le Chapelain, 45, 262, 295-6, 476-86, 489-90, 492, 494-5.
Andrea da Barberino, 125, 193, 223.
Andresen (H.), 85, 86, 98, 328-9, 331-2.
Annales (de Flodoard), 164.

1. Les minuscules *italiques* sont employées pour les titres des ouvrages cités, les minuscules romaines pour les noms des auteurs de ces ouvrages ou les noms des personnages historiques, les petites capitales pour les noms des savants dont G. Paris a utilisé ou mentionné les travaux.

Annales de la Terre Sainte, 60, 438, 450, 453.
Annales Elnonenses minores, 188.
Annales Mettenses, 194, 195, 200.
Anonymus Neveleti, 57.
Anseïs de Carthage, 169-82.
Anseïs de Girona, 174.
Anselme (saint), 92.
Antoine de la Salle, 8, 61, 63, 628, 631-7, 644, 646, 647, 658, 666.
Antoine de Saint-Denis, 627, 654.
Antonio da Tempo, 552.
Apollonius de Tyr, 250.
Apoloine, 250, 265, 267.
Aquin, 213.
ARBAUD (D.), 579.
ARBOIS DE JUBAINVILLE (H. D'), 249.
ARETIN (D'), 478.
Arioste (l'), 5, 335, 664.
Aristote, 324, 408.
Aristote (*Lai d'*), 55.
Art d'Amors, 248, 250, 254, 265.
Art de vérifier les dates, 502.
Arte (*de*) *honeste amandi*, 478.
Arthur, 13, 25.
Aspremont, 30, 193.
Aspromonte, 170.
Assises de Jérusalem, 430, 431, 432, 434, 435, 439.
At de Mons, 223.
Athis et Porphirias, 80, 270.
Auberi le Bourguignon, 124, 163, 184, 209.
Auboïn de Sézanne, 45
Aubri de Trois-Fontaines, 127, 216, 220.
Aucassin et Nicolete, 13, 17, 47, 58, 570.
Aucupre, 368, 371, 374.
Audefroi, 549, 550.
Audigier, 114.
AURACHER (Th.), 335.
Avianus, 398.

Babrios, 400.
Bachelin (Olivier), 64.
BAIST (G.), 229, 321.
Baldoini Ceci apologya de actibus Ysengrini, 368.
Baldwin, 368.
Baligant, 15, 30.
Bandello, 647-654, 656.
Banquet du bois, 249.
Barberini, 533.
BARROIS, 202.
BARTSCH (K.), 79, 186, 221, 500, 508, 516, 545, 547, 549, 551, 552, 554, 556, 557, 558, 559, 560, 572, 581, 582, 584, 587, 602, 605, 607, 608, 617, 618, 619, 621, 622, 624.
Bâtard de Bouillon, 320, 324.
BATIOUCHKOF (Th.), 91.
Batrachomyomachie, 358.
Baude de la Carrière, 549, 602, 617.
Baude Fastoul, 55.
Baudouin d'Avesnes, 119.
Baudouin de Condé, 199.
Baudouin de Flandre, 50.
Baudouin de Sebourg, 63, 196.
Baudri de Bourgueil, 85.
BEAUREPAIRE (DE), 88.
BECKER (Ph.-A.), 210
BECKER (R.), 506.
BÉDIER (J.), 95, 164, 283, 289, 338, 615, 634.
Bel-Ami, 55.
Bel Desconeü, 47.
Bele Aaliz, 602, 604, 605, 616-24.
Bellay (René du), 662.
Beneeit, 42, 335.
BENFEY (R.), 323.
Benoit de Sainte-More, 44, 86, 256, 261, 277, 355, 362, 586.
BERGER (S.), 92.
Bernard (frère) ou Pierre Bernard, ou Bernard de Grandmont, ou de Bré, ou de Boschiac, ou du Coudrai, 348-50.
Bernard de la Ferté, 54.
Bernard de Ventadour, 53, 257, 493, 512-13.
Bernardin de Saint-Pierre, 103.
Béroul, 41, 79, 255, 272, 334.
Berta di li grant pie, 193.
Berte aus grans piés, 184, 190, 192, 210, 212.
Berte en prose, 192.
BERTHELOT (A.), 186, 188.
Bertrand de Bar-sur-Aube, 219.
Bertran de Born, 53, 54, 552.
Besant de Dieu, 90.
Bestiaire, 84.
BEUGNOT, 429-30, 434, 470.
Bibliotheca normannica, 72, 84, 91.
BIRCH-HIRSCHFELD (A.), 20, 222, 255, 355.
Bisclavret, 79.
Blasme des femmes, 314, 322.

Blondel, 52-53, 532.
Blosseville, 495-6.
Boccace, 5, 551, 629-30, 632-5, 637-9, 642, 644-7, 653, 656-7, 664, 666.
Boèce, 35, 140.
Böhme, 575, 593.
Boer (C. de), 229.
Boileau, 485.
Bolte, 323.
Bonnardot, 220.
Bonne dame (*la*), 199.
Bonnell (Ed.), 195.
Bonnivet, 649, 653.
Bos (A.), 90, 124, 213.
Boucherie (A.), 622, 623.
Bourdillon, 196.
Bouquet (Dom), 189, 360.
Bourgin (G.), 361.
Bovon de Hanstone, 145, 149, 194, 210, 336.
Brakelmann (J.), 229, 566, 620.
Brandt, 201.
Brantôme, 649, 654.
Brekke (K.), 474.
Brendan (*Vie de saint*), 42, 267, 335.
Breul (K.), 77.
Breviarium Alarici, 35.
Brunet Latin, 59, 60, 244, 474.
Brunetière (F.), 10.
Büttner (H.), 345, 423.
Buovo d'Antona, 198, 210.
Burdach, 322.
Bustron (Florio), 443, 468-70.

Cabra, 142, 221.
Cadenet, 568, 571.
Caduel (Mme), 192.
Cairel, 54.
Camus (J.), 620.
Cantique des Cantiques, 38.
Cantù (C.), 480.
Carducci (G.), 498, 505, 514, 516, 517, 519.
Carletto, 214.
Carmina Burana, 597, 599.
Carpentier, 249.
Caseneuve, 476.
Cassel (P.), 190.
Castiglione, 640, 642, 664.
Castets, 193.
Catalogus regum Francorum, 187.
Catherine (*Jeu de sainte*), 335.
Catherine (*Vie de sainte*), 93.
Catherine de Médicis, 191-2.
Celestina (*la*), 638, 639.
Cent nouvelles nouvelles (*les*), 631-6, 638, 639, 644, 658, 666.
Cento novelle antiche, 632.
Cercamon, 35, 36, 559, 566, 567, 569, 571.
Ceruti (A.), 170, 173, 179.
Césaire de Heisterbach, 351.
César, 23, 24.
Chabaille, 354.
Chabaneau (C.), 221, 492, 498, 499, 500, 509, 510, 512, 515.
Champion des Dames, 315, 316, 633.
Chansonnier de Saint-Germain, 599.
Chansonnier Douce, 558.
Chardri, 51, 354.
Charlemagne, 50.
Charles (Geffroi), 652.
Charles d'Orléans, 18, 61, 495.
Charles le Chauve, 196, 294.
Charrette (*la*), voir *Lancelot*.
Chastellain, 8, 18, 61, 62.
Châtelain de Couci, 272.
Châtelaine de Saint-Gilles, 605, 606.
Châtelaine de Vergi, 58, 650, 651, 653, 654.
Chaucer, 657.
Chenevière (A.), 661.
Chevalerie Ogier de Danemarche, 202.
Chevalet, 367.
Chevalier à l'épée, 244.
Chevalier au cygne, 173, 186.
Chevalier (abbé), 482.
Chievrefoil, 43, 255.
Child (F. J.), 317, 321.
Chilian (*Vie de saint*), 591, 593.
Chiprois (*Gestes des*), 356, 427-70.
Chrestien le Gouais, 63, 249.
Chrétien de Troies, 14, 17, 40, 44, 45, 46, 52, 57, 79, 87, 122, 229-327, 350, 592, 610 ; cf. *Cligès*, *Erec*, *Guillaume d'Angleterre*, *Lancelot*, *Ovidiana*, *Yvain*.
Christine de Pisan, 61, 62, 491.
Christofle (*Mystère de saint*), 367.
Chrodegangi (*Vita*), 195.
Chronique ascendante (de Wace), 44, 97.
Chronique (de Benoit de Sainte-More), 86, 261.
Chronique d'Ernoul, 50, 59.
Chronique de Waulsort, 151, 155.
Chronique des rois de France, 184, 202.

Chroniques de Saint-Denis, 205, 270.
Cicéron, 6, 642.
Cielo d'Alcamo, 556, 577.
Ci nous dit, 629.
Clédat (L.), 512.
Clef d'amours, 592.
Clémence de Barking, 335.
Cléomadès, 57.
Cligès, 32, 229-327.
Cœur de philosophie, 59.
Cohn, 216.
Colart le Bouteiller, 558.
Colin de Champeaux, 549.
Colin Muset, 52, 549, 550.
Comandemenz Ovide, 248, 250.
Commines, 8, 18, 61.
Compagnie Renart, 353.
Comptes du Monde adventureux, 627, 654-9, 666.
Comput, 84.
Comte de Poitiers, 190, 193, 205, 210, 258.
Comtesse de Pontieu, 58.
Concile de Remiremont, 490, 492.
Condamnation de Banquet, 67.
Congé (de Baude Fastoul), 55.
Conon de Béthune, 54.
Contredits de Franc Gontier, 63.
Coquillart (Guillaume), 496, 668-77.
Cor (*Lai du*), 43.
Cornazzano, 647.
Corneille, 103, 104.
Costanz des Noes, 348, 350.
Costanza Rangona Fregoso, 651.
Couci (châtelain de), 53, 526, 529, 532.
Cougny, 322.
Couraye du Parc (J.), 167, 219.
Courcelles (chevalier de), 499, 502.
Coussemaker (de), 595.
Couronne (*Diù Kröne*), 245.
Couronnement de Charles, 191.
Couronnement de Louis, 28, 75.
Cours d'amour, 473-497.
Crane (Th. F.), 593, 624, 641.
Crescimbeni, 476, 478.
Crescini (V.), 504, 505, 507, 515, 518, 520, 521, 523, 524, 583.
Cronica general, 171.
Cursor Mundi, 328.
Cymbeline, 210.
D'Ancona (A.), 66, 598.
Dante, 5, 7, 25, 37, 60, 244, 552, 612.
Dante da Majano, 504.
Darès, 44.
Darmesteter (A.), 198, 663.
Daurel et Beton, 138-50, 194.
Débat du corps et de l'âme, 41, 91.
Défense et illustration de la langue françoise, 3.
Del roi Marc et d'Iseut la blonde, 248, 252, 254, 265, 266.
Delisle (L.), 270, 368.
Delp (W. E.), 111.
Demaison (L.), 167, 217, 222, 669.
Démosthène, 6.
Denisot (Nicolas), 660, 661, 662, 665.
Densusianu (O.), 219, 226.
Derenbourg (J.), 400.
Description de Jérusalem, 50.
Desforges-Maillard (Mlle Malcrais de la Vigne), 504.
Des Periers (Bonaventure), 628, 654, 658, 660-66.
Dessalles, 502.
Deux amants, 79.
Deux frères (conte égyptien des), 279.
Dialogue de saint Grégoire, 237.
Dictys, 44.
Didot (Alfred Firmin), 150.
Dietmar d'Aist, 582.
Diez (F.), 216, 479-81, 486, 494, 500, 504, 508, 512-14, 516, 519-21, 525, 566, 568.
Dinaux (A.), 480.
Diogène Laerce, 642.
Disciplina Clericalis, 95, 390, 633, 640.
Discours non plus mélancoliques que divers, 661.
Disome (Jacques), 649.
Dit du Magnificat, 199.
Dit du mercier, 570.
Domenichi, 657, 658.
Don Juan, 55.
Donnei des amanz, 328, 334.
Doon de la Roche, 190, 203, 204.
Doon de Maience, 173, 186, 196, 204.
D'Ovidio (Fr.), 578.
Dozy, 31.
Du Cange, 67, 249.
Dümmler (Fr.), 401.
Durmart le Galois, 508, 533, 592.

Èble de Ventadour, 502.
Ecbasis cujusdam captivi, 367, 403, 404, 405, 407.
Eilhart d'Oberg, 41, 272.
Eliduc, 47.
Élie (maître), 592
Elie de Saint-Gilles, 125-38, 174, 314, 321, 322.
Élinand, 45, 48, 55.
Elisabeth ou Isabel de Vermandois, 264, 483, 486, 493.
Elissaga, 127-32, 137.
Éloi d'Amerval, 61.
Elucidarius, 91.
Emare, 328.
Enéas, 39, 45, 84, 255, 261, 267, 277, 278.
Enfances de Charles Martel, 201.
Enfances Guillaume, 293, 325.
Enfants de Doon de Mayence, 123.
Epistola Valerii ad Rufinum, 642.
Éracle, 309, 310, 317.
Erec, 230, 245, 248, 257, 258, 261, 262, 266, 268, 276, 282.
Ermenjard de Narbonne, 480, 485, 493.
Ernoul, 50.
Escoufle, 45, 81, 111, 271.
Espine (*Lai de l'*), 623.
Estienne (H.), 662, 665.
Estlander, 474.
Estoire d'Eracle, 442, 446, 447-8, 450.
Estoire de la guerre sainte, 87.
Estrabots (de Luc de la Barre), 94.
Étienne d'Alinerre ou d'Alçuerre, 55.
Étienne de Bourbon, 592, 593, 604.
Étienne de Fougères, 45.
Étienne de Langton, 622.
Eudes de Cherriton, 413.
Eulalie (*Sainte*), 73.
Évangile de Nicodème, 85, 90.
Ewert, 399.

Fath (F.), 526.
Fauriel, 222, 375, 479, 480, 481.
Fayel (dame de), 54.
Fécamp (Poème sur l'abbaye de), 88.
Fecunda Ratis, 368.
Feist (A.), 184, 210, 212, 213.
Ferabraz, 217, 241.
Fernagu, 255.
Ferrière (H. de la), 192.
Feuillée (*Jeu de la*), 17, 65.
Fides quærens intellectum, 92.
Fierabras, 30, 120, 133, 171.
Figaro, 10.
Fioravante, 197, 198, 199.
Fiore di virtù, 641.
Flamenca, 217.
Flaubert, 103.
Flodoard, 164.
Flodovenc, 28.
Floire et Blanchefleur, 47, 267.
Floovent, 28, 195.
Flores (Jeanne), 627.
Floriant et Florete, 212.
Floridam et Eluide, 635, 636.
Förstemann, 362, 367.
Foerster (W.), 93, 113-25, 127-35, 200, 229-327, 329, 366, 592.
Foi (*Vie de sainte*), 139.
Foncemagne, 499, 516, 525.
Fonta (Laure), 594.
Fontenelle, 103.
Fortia d'Urban, 193.
Foucon de Candie, 31, 173, 186, 202, 219, 224, 225, 266, 443, 462.
Francesco da Barberino, 552.
François 1er, 637, 645, 649
Frank (F.), 654, 655, 657, 661.
Frèville (M. de), 428.
Freymond (E.), 99.
Friedwagner (M.), 593.
Froissart, 8, 12, 61, 559, 592, 638, 639.
Fromont de Tegernsee, 402.

Gace Brulé, 52, 53, 54, 229, 581.
Gaidon, 205.
Galeran de Bretagne, 272.
Galiot du Pré, 662.
Gallaup de Chasteuil, 476, 496.
Garçon et l'aveugle (*le*), 67.
Garin, 208.
Garin de Monglane, 215.
Garin le Loherain (trad. P. Paris), 208.
Garnier de Pont-Sainte-Maxence, 13, 18, 44.
Gastè (A.), 92, 94, 103.
Gaucelm Faidit, 53, 54, 509.
Gaufrei de Monmouth, 78, 84, 100, 492.
Gautier (L.), 75, 170, 173, 175, 186, 215, 216.
Gautier d'Arras, 45, 47, 256, 272, 309, 310, 317.
Gautier d'Aupais, 334, 585.

Gautier de Coinci, 58, 354, 355, 356, 558, 604.
Gautier de Coutances, 350.
Gautier de Montbéliard, 45, 49.
Gautier Map, 159, 642.
Gauvain, 485.
Gavaron Gratelle, 549.
Gavaudan, 568.
Geffrei, 93.
GEIJER (P.), 474.
Genealogia ex stirpe sancti Arnulfi, 193.
Genealogia regum Franciæ comitumque Flandriæ, 188.
GENTILE (L.), 214.
Geoffroi d'Anjou, 39.
Geoffroi de Paris, 58.
Geoffroi de Villehardouin, 12, 18, 59.
Geoffrei Plantegenêt, 54.
Gérard d'Auvergne, 270, 271.
Gérard de Montréal, 427, 440, 456, 469.
GERBER (Ad.), 383, 389, 401, 423.
Gerbert de Montreuil, 57, 244, 254, 265.
Gervais de Tilbury, 221.
Gervaise, 84.
Gesta Dagoberti, 28.
Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam, 222.
Gesta pontificum Tungrensium, 192.
Gesta Romanorum, 633, 638, 642.
Geste de Doon, 29, 32.
Geste de Garin, 29, 30.
Geste des Bretons, 86, 283.
Geste des Normands, 44, 86, 97.
Geste du roi, 29.
Gestes des Chiprois, 356, 427-70.
Gherardo, 198.
Gilles (Vie de saint), 124, 213, 531.
Gilles de Chin, 48.
Gilles le Vinier, 52, 549.
Giovanni de Nono, 223.
Girard d'Amiens, 50, 57.
Girard de Roussillon, 33, 114, 124, 141, 149, 159, 184, 220-1.
Girard de Vienne, 215.
Girartz de Rossilho, 217.
Giraud de Barri, 159, 595.
Girbert de Metz, 208, 367.
Gisberto da Mascona, 197.
Godart (Jean), 669, 670, 674, 677.
Godefroi de Lagni, 263, 267.
Godefroi de Viterbe, 187, 193.
GODEFROY (F.), 67, 209, 237, 241, 595, 610.
Goethe, 338, 356, 411.
GOLDSTAUB et WENDRINER, 509.
GOLTHER (W.), 199, 282, 289.
Gonnella, 664.
Gontier de Soignies, 52, 523.
Gormond et Isembard, 74, 133, 163.
GORRA, 141, 293.
GÓRSKI, 400.
Gotfrid de Strasbourg, 280, 281, 595.
GOUJET (abbé), 674.
Gounod, 578.
GOURGUES (DE), 526.
Gower, 51, 328.
Graal, 262, 264.
Grandes chroniques, 271.
Grand parangon des nouvelles nouvelles, 636-44.
Grand saint Graal, 47.
GRASS (K.), 93.
Grégoire Bechada, 221.
Grégoire (Vie de saint), 43, 90.
Grégoire de Tours, 28.
GRIMM (J.), 205, 338, 355, 361, 363-4, 371, 374-5, 378, 380, 383, 389, 397, 406, 423.
GRÖBER (G.), 21, 251, 256, 269, 285, 289, 328, 334, 552, 556, 564, 567.
GRUNDTVIG (Sv.), 474.
Gualterius, 478.
Guenièvre, 13,
GUESNON (A.), 54, 55, 65.
GUESSARD (F.), 218.
Gui de Beauchamp, 328.
Gui de Cambrai, 45.
Gui de Nanteuil, 592.
Gui d'Uisel, 568, 571.
Gui de Warwick, 334.
Guibert d'Andrenas, 222.
Guibert de Nogent, 360, 361.
Guigemar, 250.
Guilebert de Cambres, 91.
Guilhem de Berguedan, 222, 491.
Guilhem de Cabestaing, 477, 504, 506, 509, 532.
Guillaume IX, 35, 36, 502, 512, 549, 566.
Guillaume Alexis, 61.
Guillaume Bacon, 350.
Guillaume Frédéland, 499, 500.
Guillaume Guiart, 58, 59,

Guillaume Tardif, 640.
Guillaume d'Angleterre, 45, 230, 254, 260, 265.
Guillaume de Dole, 45, 258, 272, 350, 591, 598, 602, 603, 604, 606, 607, 608, 611, 616, 618, 619, 621, 622.
Guillaume de Jumièges, 220.
Guillaume de Lorris, 58, 593.
Guillaume de Machaut, 62, 63, 491, 556.
Guillaume de Malmesbury, 75.
Guillaume d'Orange, 255.
Guillaume de Palerme, 45, 111.
Guillaume de Saint-Pair, 88.
Guillaume de Tyr, 59, 517, 527.
Guillaume le Breton, 59.
Guillaume le Clerc, 51, 84, 90, 96, 348, 350, 355.
Guillaume le Maréchal, 51, 88, 592, 593.
Guillaume le Vinier, 52, 549, 598.
Guiot, 256.
Guiot de Dijon, 52, 54.
Guiot de Provins, 52, 610.
Guiraut de Borneil, 492, 496, 527, 552, 568, 587.
Guiraut de Cabrera, 142, 150, 186, 221.
Guiraut de Salignac, 530.
Guy (H.), 220.

Habrocomès et Anthia, 317.
Hackmann, 382.
Hagen (H. von der), 289.
Hahn, 188.
Haiton, 59.
Hakon V, 127.
Halliwell, 328.
Halm, 399, 400.
Ham (*Roman de*), 244, 251, 252.
Hamel (A. G. van), 473.
Hartlieb, 483.
Hartmann d'Aue, 245.
Hatzfeld, Darmesteter et Thomas *Dictionnaire général*, 67.
Hauréau (B.), 661.
Haveloc, 43.
Heine (Henri), 498.
Heinzel (R.), 282.
Hénaux, 192.
Henri I (d'Angleterre), 94.
Henri II (d'Angleterre), 49, 97, 98, 261, 264.
Henri du Türlin, 245.
Henri le Glichezâre, 355-6, 361-3, 394, 409, 410, 414-418.
Henschel, 238.
Herbort de Fritzlar, 586.
Hercher, 322.
Héricault (C. d'), 671, 674, 675.
Herman de Valenciennes, 45.
Héron (A.), 81, 88, 89, 92.
Herpin de Bourges, 178.
Herrig (L.), 581, 582
Hervieux (L.), 56, 388, 402, 403.
Herzberg, 376.
Heyse, 618.
Hilaire, 54.
Hippeau (C.), 173, 328, 329, 333.
Hippocrate, 324.
Histoire de Guillaume le Maréchal, 88, 593, 595.
Histoire des rois de Bretagne, 84.
Historia S. Arnulfi Metensis, 193.
Historia Terræ Sanctæ, 59.
Hofmann (K.), 134, 220.
Homère, 6, 589.
Homerus latinus, 44.
Honoire d'Autun, 91.
Honorat (*Vida de sant*), 207, 222.
Honorati (*Vita sancti*), 206, 222.
Horace, 6, 287.
Horn, 41, 104.
Horning (A.), 79, 624.
Huet (G.), 209, 229.
Hugues Capet, 63.
Hugues d'Antioche, 430, 431, 439.
Hugues de Brienne, 430, 431, 439.
Hugues X de Lusignan, 571.
Hugues de Morville, 46.
Hugues de Saint-Circ, 37, 512, 513, 530, 531.
Humbaut, 244.
Huon de Bordeaux, 13, 27, 30, 133.
Huon de Méri, 244, 246.
Huon de Rotelande, 44, 45, 278, 297, 333.
Hygin, 250.

Ibelin (famille des), 428-69.
Ignaure (*Lai d'*), 79.
Iliade, 44, 589.
Ille et Galeron, 47, 272.
Image du monde, 58.
Imitation de Jésus-Christ, 12.
Ipomédon, 278, 297, 333.
Irminon, 366.
Isaire et Tentaïs, 81.

Isola, 223.
Italicus (Silius), 44.
Itinerarium Ricardi, 269.
Izarn, 530, 531.

Jacques Bretel, 252.
Jacques d'Acqui, 187, 193.
Jacques de Cisoing, 610.
Jacques de Guyse, 193.
Jacques de Vitri, 593, 624, 641.
Jadart, 669.
Jarník (U.), 335.
Jaufré Rudel, 36, 498-538.
Jauna (chevalier), 469, 470.
Jean Bodel, 114, 173, 185, 196, 202, 563.
Jean de Brienne, 563.
Jean de Bueil, 61.
Jean de Condé, 199.
Jean de Joinville, 18, 59.
Jean de Mandeville, 64.
Jean de Meun, 12, 58, 62.
Jean de Prunai, 59.
Jean des Prés (ou d'Outremeuse), 190, 192, 193, 203, 204.
Jean du Pin, 61.
Jean Le Bel, 61.
Jean le Chapelain, 95.
Jean Le Houx, 64, 94.
Jean Le Maire, 61, 62.
Jean le Miège, 440, 453, 466, 467, 468, 469.
Jean Mados, 329.
Jehan de Neuville, 558.
Jean Petit, 63.
Jeanroy (A.), 220, 338, 523, 539-615.
Jehannot de Lescurel, 595, 605.
Jérémie de Montagnone (ou de Padoue), 478, 482, 485.
Joachim de Flore, 408.
Jocelin de Bruges, 565.
Jocelin de Dijon, 549.
Jonckbloet (W.), 349, 350, 351, 352, 353, 361, 376.
Joseph, 49.
Josèphe, 670, 673, 677.
Jourdain de Blaie, 145, 149, 499.
Jourdain Fantosme, 44.
Joüon des Longrais, 213.
Jouvencel, 61.
Jubinal (A.), 99, 184, 193, 202, 575.
Julien de Saint-Gilles, 163.
Jusserand (J.), 21.
Juvénal, 287.

Kalevala, 382.
Karlamagnus Saga, 191, 201.
Keller (O.), 376.
Ker (W. P.), 328.
Kervyn de Lettenhove, 638.
Kirchhof, 657.
Knorr, 419, 423.
Köhler (R.), 79, 323.
Kölbing (E.), 127.
Kohler (Ch.), 427, 438, 439, 451, 470.
Kolmatchevsky, 381, 383, 384, 385, 388, 398, 423.
Koschwitz (E.), 226.
Krohn (J.), 382.
Krohn (K.), 381, 382, 383, 384, 387, 388, 389, 390, 391, 423.
Krusch, 203.
Kugler, 529.

La Chèvre, 256, 266, 267.
Lacour (L.), 661.
Lacroix (P.), 632, 661.
La Croix du Maine, 660, 661, 662.
Lætabundus, 94.
La Fontaine, 10, 315, 358, 369, 401, 658, 659.
Lai du prisonnier, 79.
Lair (J.), 76.
Laitière et le pot au lait (la), 628.
Lambert le Tort, 45, 85.
La Monnoye, 654, 655, 661.
Lancelot, 13, 297.
Lancelot, (ou *la Charrette*), 44, 230, 245, 248, 251-3, 255, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 276, 280, 291, 478, 592, 610.
Lancelot (de Godefroi de Lagni), 67.
Lancelot en prose, 49-50, 297.
Landau, 635, 650.
Landri, 209.
Langénieux (cardinal), 668.
Langlois (E.), 80, 338, 615, 628.
Lapidaire, 43, 84.
La Rue (abbé de), 81, 622.
Lavedan (H.), 676.
Lavisse (E.) et Rambaud (A.), 186.
Lazarus, 66.
Lecoy de la Marche (A.), 593, 602, 604, 622, 623, 624.
Léger (*Vie de saint*), 38, 65, 73.
Legrand d'Aussy, 476, 477.
Leite de Vasconcellos (J.), 140.
Leis d'amors, 572, 611.

Leis del gai saber, 611.
Le Maçon (Antoine), 653, 666.
Le Prévost, 75.
Le Roux de Lincy, 49, 76, 92, 631, 632.
Lespine (abbé), 502.
Lettre d'Honorius III au légat Pélage, 442.
Lévi (Israel), 323.
Liber Historiae Francorum, 200, 203.
Liber secretorum fidelium crucis, 467.
Lidforss (E.), 474.
Liebrecht (F.), 321.
Lion de Bourges, 178.
Littré (É.), 67, 241, 631.
Livre de la Conquête, 60.
Livre de la Terre Sainte, 433, 437, 438, 441-8, 450, 453, 455, 459, 467.
Livre de Tobie, 90.
Livre des lignages d'outre-mer, 431.
Livre du Chevalier de la Tour Landri, 629.
Livre Phelipe de Novaire, 429, 439, 448, 449, 467, 469.
Livres des Rois, 49, 92.
Löseth (E.), 77, 474.
Longfellow, 323.
Longnon (A.), 151-3, 165, 261, 367, 499, 500, 502, 677.
Loredano, 469.
Loriquet, 669.
Lorrains, 11, 29, 33, 161, 163, 184, 208, 209, 212, 213.
Lot (F.), 78, 87, 283.
Loth (J.), 370, 388.
Louis VII, 262, 484, 513, 611.
Louis VIII, 485.
Louis IX, 657.
Louis XI, 631.
Louis d'Orléans, 63.
Louis de Luxembourg, comte de Saint-Pol, 632.
Louise de Savoie, 645, 649, 650.
Luc de la Barre, 94.
Lucain, 287.
Luce (S.), 103.
Lübben (A.), 363, 364.
Luite de Tristrant, 57.
Luzarche, 90.

Mabille (E.), 637, 638, 639, 642.
Macrobe, 249.
Madelcine (*Vie de sainte*), 90.
Mahn (C.), 530.
Mainet, 145, 190, 191, 202, 203, 212, 214.
Malamort (dame de), 509.
Maldegêr, 27.
Malegis, 193.
Malherbe, 7, 103.
Mall (E.), 84.
Mannhardt, 553.
Manon Lescaut, 55.
Manzoni, 634.
Marbode, 84.
Marcabrun, 35, 36, 220, 499, 502, 513, 529, 549, 563, 566, 567, 568, 571.
Marco Polo, 59, 60.
Marguerite de Navarre, 627, 637-8, 644-54, 655, 662, 663, 665, 666.
Marie de Champagne, 45, 253, 262, 263, 480, 483, 485-6, 490, 493-5.
Marie de France, 43, 44, 47, 56, 79, 87, 250, 255, 387, 388, 623.
Marie de Navarre, 652.
Marie de Ventadour, 509.
Marino Sanudo, 467.
Marot, 8, 674.
Marques de Rome, 310 13, 318.
Marsilio Giorgio, 433.
Martial d'Auvergne, 495, 496.
Martin (E.), 95, 256, 342, 343, 345, 347, 349, 350, 352, 375, 376, 378, 412, 416, 419, 423.
Martin (Henri), 480.
Martin de Braga, 354, 355.
Martin Le Franc, 61, 315, 316, 318, 633.
Martino da Canale, 59, 60.
Mas-Latrie (R. de), 50, 427, 430, 439, 440, 444, 469, 470.
Masuccio Guardato, 633, 635, 636, 638, 640, 641, 642, 643, 644, 655, 656, 657, 658, 659, 664, 666.
Matfré Ermengaud, 533, 535.
Matrone d'Ephèse, 253.
Maugis, 27.
Maugis, 193.
Maulde-la-Clavière (de), 645, 649.
Maupassant, 10, 55, 103.
Maurice de Sully, 622.
Mauricius von Craon, 271.

Meissner (A.), 377.
Méliacin, 57, 58.
Mémoires (de Philippe de Novare), 60, 427-70.
Ménestrel de Reims (le), 355, 413.
Méraugis de Portlesguez, 57, 490, 495, 593, 598
Méray (A.), 480.
Mercadé (Eustache), 66.
Méril (Ed. du), 351, 362, 367, 369, 377, 584.
Merlin, 294, 639.
Métamorphoses, 266.
Mettrop (J.) 254, 293, 311.
Meyer (P.), 20, 31, 43, 49, 58, 81, 84, 85, 88, 92, 110, 111, 138, 139, 140-7, 150-3, 175, 184, 185, 206, 207, 216, 217, 220, 221, 224, 249, 329, 350, 351, 352, 356, 367, 408, 498, 502, 515, 522, 523, 530, 545, 576, 577, 593, 615, 622.
Meyer-Lübke (W.), 216.
Michel (F.), 88, 185, 190, 202, 212, 241, 334.
Michelant (H.), 81, 111, 241, 628.
Milá y Fontanals (M.), 142, 170, 224.
Milon, 79.
Mireor des histores, 191, 192.
Miroir de l'homme, 51.
Mistral, 578.
Modus et Racio, 314.
Molière, 8.
Mone, 193.
Moniot d'Arras, 549.
Moniot de Paris, 549, 572.
Monstrelet, 62.
Montaiglon (A. de), 95, 495, 559, 586, 640, 649, 652.
Montcorbier, 63.
Morel-Fatio (A.), 179.
Morlini, 640, 657, 658, 664.
Morris, 328.
Mors de l'Espaule, 248, 250, 265, 266.
Mort Aimeri, 167, 219, 225.
Muance de la hupe et de l'aroude et del rossignol, 248.
Müllenhoff, 355, 366, 376, 377, 378, 381, 401, 423.
Muret (E.), 79, 210, 212, 254.
Mussafia (A.), 170, 193, 234, 235, 240, 326, 427, 482.
Naetebus, 76.
Narbonnais, 31.
Narcissus, 267, 277.
Narbonesi, 223.
Nicolas (Jeu de saint), 114.
Nicolas de Clamanges, 635, 636, 658.
Nicolas de Troyes, 628, 636-644, 666.
Nicolas Trevet, 51.
Nicole, 91.
Nicole de Margival, 478.
Niebelungen, 27, 32.
Nigra (comte), 544, 579, 583.
Nina, 504.
Nivard, 355, 361, 362, 363, 404, 405, 412.
Nodier (Ch.), 661.
Nomina regum Francorum, 187.
Normand (J.), 113-125.
Nostradamus, 476, 479, 496, 516-17.
Notker le Bègue, 188, 193.
Nouvelles récréations et joyeux devis, 654, 658, 659, 660-66.
Novati (Fr.), 254, 361, 506, 509.
Nyrop (Kr.), 141, 146, 200, 293, 474.

Octavien, 57.
Œlsner, 188.
Œsterley (H.), 633, 642, 657.
Oger le Danois, 32, 74, 202.
Oiselet (Lai de l'), 555.
Olivier de la Marche, 638.
Orderic Vital, 75, 94, 546.
Orlando furioso, 335.
Orphelin de la Chine, 145.
Orson de Beauvais, 145, 149.
Ortnit, 27.
Ospinel, 255.
Osterhage (G.), 196.
Ovide, 229, 250, 254, 265, 275, 276, 277, 287, 610.
Ovide moralisé, 63, 229, 244, 248.
Ovidiana (de Chrétien), 249, 250, 254, 265.

Pannier (L.), 43, 84.
Pantchatantra, 358, 411.
Papadopoli, 482.
Parabosco, 658, 659, 662.
Paris (G.), 20, 21, 29, 34, 35, 45, 55, 58, 66, 76, 77, 84, 85, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 104, 124, 145, 169, 170, 196,

198, 199, 211, 213, 250, 251, 256, 264, 266, 271, 293, 298, 309, 314, 316, 320, 321, 322, 427, 503, 521, 610, 639, 677.
PARIS (H.), 668.
PARIS (L.), 673.
PARIS (P.), 75, 152, 208, 271, 294, 341, 356, 365, 371, 375, 376, 423, 477, 617, 649.
Paris et Vienne, 584.
Partenopeu, 267.
Parthénios de Nicée, 322.
Parzival, 245, 267.
Pascal, 18,
Pasquier, 661.
Passion (*Mystère de la*), 66, 150.
Passion du Christ, 38, 73.
PASSY (L.), 481, 486.
Patelin, 9, 10, 18, 672.
PATZIG (H.), 506.
Paul Diacre, 195, 377, 401, 402, 403, 405.
PAULMY, 499, 516, 525.
PAULS (A.), 309.
Peau d'âne, 633.
Pecorone, 634.
Pedersen, 201.
Peire de Corbiac, 255.
Peire Vidal, 53, 505, 506, 509, 532.
Pèlerin (*Jeu du*), 67.
Pèlerinage de Charlemagne, 29, 30, 74, 93, 226, 557.
Peletier du Mans (J.), 660, 661, 662, 665.
Pépin et Charlemagne, 199.
Perceval (de Chrétien), 45, 123, 229, 245, 248, 253, 258, 259, 262, 268, 276,
Perceval (de Gerbert de Montreuil), 57, 244.
Perceval (en prose), 244.
Perlesvaus, 50.
Perrot, voir Pierre de Saint-Cloud.
Perrot de Nesle, 329.
PERTZ, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 195, 201.
Pervigilium Veneris, 599.
PETIT DE JULLEVILLE, 19, 20, 93.
Petit Jehan de Saintré, 631, 635, 639, 654.
Pétrarque, 5, 7, 530, 612, 664.
PEY (A), 196.
Peyronet, 530.
Phèdre, 398, 401.
PHILIPON (E.), 225.
PHILIPOT (E.), 253.
Philippe d'Alsace, comte de Flandre, 253, 263-4, 483, 486.
Philippe de Beaumanoir, 58.
Philippe de Bourgogne, 631, 632.
Philippe de Novare, 18, 52, 59, 60, 356, 427-470, 586.
Philippe de Thaon, 84.
Philippe de Vigneulles, 628, 637, 644, 666.
Philippe Mousket, 58, 191.
Philippide, 59.
Philomena, 229, 248, 249, 265, 266, 276, 282.
Physiologie du mariage, 10.
Physiologus, 376.
PIAGET (A.), 316.
PICHON (baron J.), 649.
PICOT (É.), 109, 631, 655,
Pierre Alphonse, 95, 390.
Pierre Chappe, 430.
Pierre d'Aragon, 505.
Pierre de Beauvais, 50.
Pierre de Bussignac, 355, 406.
Pierre de la Sippade, 584.
Pierre de Saint-Cloud, 346, 348, 351, 352, 353, 354.
Pierre Mauclerc, 54.
Pindare, 6.
Piramus, 266, 267, 277, 278.
Placide et Timeo, 59.
Platon, 6.
Pline le jeune, 583.
Plutarque, 642.
Pogge (le), 633, 640, 647, 656, 663, 664, 666.
Policraticus, 44
Pontanus, 633, 664.
Pontus et Sidoine, 336.
POTVIN (Ch.), 376.
Prince Noir (*Vie du*), 51.
Prince Noir (*Vie du*), 51.
Prise de Cordres, 219, 225.
Prison Amoureuse, 592.
Properce, 287.
Protesilaus, 334.
Proverbia que dicuntur de natura feminarum, 314.
Psyché (conte de), 663.
Ptocholéon, 317.

Quadrilogue invectif, 18.
Queste du Saint Graal, 47.

Quinze joies de mariage, 10, 18, 638, 639.

Rabelais, 18, 641, 655, 659, 665.
Racine, 15.
Raimon Vidal, 491, 566, 568, 570, 572.
Raimond de Tors, 222.
Raimond Féraud, 207, 222.
Rainardo, 412, 416, 417.
RAJNA (P.), 26, 37, 138, 183, 184, 194, 197, 198, 200, 210, 211, 223, 335, 473, 566.
RAMBAUD (A.), 186.
Rambaud d'Orange, 505.
Rambaud de Vaqueiras, 53, 222.
RANKE, 170.
Ranoul de Glenville, 159.
Raoul de Cambrai, 28, 33, 74, 133, 151-168, 367, 396.
Raoul de Houdan, 256, 598.
Raoul de Tabarie, 432.
Rasse de Brunhamel ou de Brinchamel, 635.
RAYNAUD (G.), 54, 95, 109, 113, 125-134, 430, 431, 463, 467, 470, 551, 552, 558, 559, 581, 582, 584, 586, 592, 600, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 624, 635, 640, 650.
RAYNOUARD, 355, 478, 479, 480, 481, 482, 486, 488, 494, 499, 522, 527, 551, 566.
Reali di Francia, 170, 193, 198, 210.
Reclus de Molliens, 48.
REDLICH (P.), 88.
Règle de saint Benoît, 92.
REGNIER (H.), 658.
Regulae Amoris, 295.
REIMANN (P.), 123.
Reinaert, 348, 355, 356, 369, 374, 391, 411, 414, 418.
Reinhart Fuchs, 205, 347, 353, 355, 356, 362, 364, 374, 378, 393, 394, 395, 405, 406, 407, 408, 411, 412, 414, 415, 416, 417.
REINSCH (R.), 84.
REISSENBERGER (K.), 378, 401.
Remedia Amoris, 250, 254, 265.
Renard, 13, 38, 51, 55, 56, 57, 95-6, 256, 337-423, 454, 462, 463, 464, 465.
Renard (Couronnement de), 344.
Renard le Contrefait, 58, 344, 413.
Renard le Nouveau, 344, 369, 551, 607.
Renaud, 79.
Renaud de Beaujeu, 47.
Renaud de Montauban, 11, 32, 133, 212.
Résurrection, 66.
RICHARD (J.), 66.
Richard Cœur de Lion, 46, 81, 297.
Richard de Fournival, 368, 577.
Richard de la Sainte-Trinité de Londres, 87.
Richard de Lison, 96, 346, 348, 350, 354.
Richard de Semilli, 549.
Richard le Vieux, 74, 76.
Richaud de Barbézieux, 500, 506, 509, 510, 511, 532, 533.
Richeut, 13, 55, 209.
RICHTER (P.), 60, 430, 437, 438, 441, 442, 445-453, 456, 457, 468, 469.
RIEZLER, 200.
RIGOLEY DE JUVIGNY, 674.
Rigord, 59.
Robert (abbé), 127, 132.
Robert Courte-Heuse, 42, 77.
Robert de Boron, R. de Burun, 45, 49.
Robert de Clairi, 59.
Robert de Gretham, 51.
Robert de Reims (dit La Chèvre), 621.
Robert, fils de Tiout, 85.
Robert Grosseteste, 51.
Robert le Diable, 42, 76-7, 297.
Robert le Magnifique, 76.
Robin et Marion, 17, 571.
Robinson (Mary), 498.
Rodrigue de Tolède, 171.
RÖHRICHT, 263, 264, 431, 433, 439, 448, 456, 527.
RÖTTIGER, 254.
Rofian, 530.
Roger d'Andeli, 81.
Roger de Lisaïs, 81, 256.
Roger de Wendover, 349.
ROHDE, 317.
Roi Floire (le), 58.
Roi Louis (le), 139.
Rois (Livres des), 49.
ROISIN (F. DE), 480.
Roland, 10, 13, 15, 16, 17, 29, 30, 74, 171, 255, 462, 474.

ROLIN (G.), 218, 224.
ROLLAND (le Président), 476.
ROMAN (J.), 652.
Roman des Français, 98-102.
Roman des romans, 90.
Roméo et Juliette, 308, 317.
Romulus, 56, 387, 388, 402, 403, 404, 405.
Roncevaux, 200.
Ronsard, 4, 7, 322.
ROQUEFORT, 237, 563,
Rose (*Roman de la*), 8, 10, 14, 57, 58, 68, 345, 585, 593.
Rother, 199, 320.
ROTHSCHILD (J. DE), 109, 631, 655.
Roumanille, 371.
Rousseau (J. J.), 58.
Ruodlieb, 368.
Rutebeuf, 13, 58, 271.
Rusticien de Pise, 60.

Sacchetti, 640, 641, 642.
SACHS, 203, 204.
Sacristain, 95.
SAINT-PIERRE (baron de), 650.
Sainte-Beuve, 644.
Sainte-More, 63.
SAINTE-PALAYE, 477, 480.
Saisnes, 185, 191, 201, 202, 214.
Salade, 63.
Salomon et Asmodée, 323.
Salomon et Morolf, 321.
SALVERDA DE GRAVE (J.), 84.
SARDOU, 207.
Sarrazin, 252.
Scaliger (J.-C.), 651.
Scarron, 658, 659.
SCHEFER, 427.
SCHELER (A.), 190, 199, 523, 620.
SCHERER, 188, 376.
SCHNEEGANS (F.-Ed.), 222.
SCHÖNBACH (A.), 322.
SCHOFIELD (W. H.), 253.
SCHRÖDER (E.), 271.
SCHULTZ (A.), 70, 586.
SCHULTZ (O), 200, 204, 205, 220, 223, 560, 568, 569.
SCHULTZ-GORA, 186, 202.
SCHWAN (E.), 617.
SCHWOB (M.), 63.
Scordeone, 482.
Scriptores rerum merovingicarum, 203.
Seconda Spagna, 169-82.
SEELMANN, 210.
Sept sages de Rome, 45, 310, 314, 322, 629.
Sercambi, 638, 641.
Ser Giovanni, 634.
Serments de Strasbourg, 3.
Sermon en vers, 91.
SERVOIS, 591.
SETTEGAST (Fr.), 610.
SETTEMBRINI (L.), 656.
Seyssel (Claude de), 61.
Sforza (Galéas), 649.
Shakespeare, 104, 210, 555, 583.
Sidrach, 59.
Siège de Barbastre, 31.
Sigebert de Gembloux, 194, 195.
Simon (Richard), 103.
Simon de Pouille, 173, 186.
SIMONDS, 621.
SIMROCK, 27.
Sir Degrevant, 328.
Sir Gowther, 297.
Sir Percevelle, 46.
Sirventes, 53, 54.
SMITH (V.), 578, 579.
Somme le Roi, 58.
Sone de Nansai, 252, 297, 619, 620.
Sophocle, 6.
Speculum regum, 193.
Sponsus, 66.
Stace, 45.
STEENSTRUP (J.), 76, 594.
STENGEL (E.), 54, 88, 168, 209, 505, 508, 514, 519, 528, 531, 533.
STERN (L.), 631, 632, 634.
STIMMING (A.), 184, 336, 498, 500, 504, 512, 514, 516, 517, 520, 522, 525, 528, 533, 534.
Storie Nerbonesi, 170, 177, 178.
STORM (J.), 474.
SUCHIER (H.), 20-70, 72, 73, 91, 500, 503, 504, 506, 512, 515, 516, 517, 518, 525, 527, 529.
SUDRE (L.), 56, 229, 337-423, 615.
SUNDBY (Thor), 474, 475, 482.
Swinburne, 498.

Table Ronde (*Romans de la*), 11, 12.
Tabourot (Jehan), 594, 660.
TARBÉ (P.), 173, 186, 209, 224, 592, 675.
Tartuffe, 10.
Télémaque, 12.
Térence, 573.

Teulet, 500.
Thèbes, 39, 45, 241, 267.
Théocrite, 577.
Thirion, 669.
Thomas (*Vie de saint*), 17.
Thomas, 43, 44, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 326, 595.
Thomas (A.), 63, 168, 216, 249, 510, 512, 526.
Thomas Becket, 47.
Thomsen (V.), 474.
Tibaud de Blaison, 568, 571, 572, 604.
Tibaud de Champagne, 58, 437, 552, 564.
Tibaud de Chépoi, 60.
Tibaud de Vernon, 89.
Tibulle, 590.
Tilesio (Antonio), 649.
Tiraboschi, 482.
Tobler (A.), 234, 238.
Todd (H. A.), 478.
Toldo (P.), 627-667.
Tournois de Chauvenci, 252, 570, 592.
Tresaur (de Peire de Corbiac), 255.
Trésor (de Brunet Latin), 60, 244.
Tribehou (dame de), 90.
Tristan (romans de), 11, 25, 41, 79, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 265, 266, 272, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 310, 313, 324, 325, 326, 334, 348, 595.
Tristrant (*Luite de*), 57.
Troie, 39, 45, 255, 261, 267, 277, 348.
Trojel (E.), 473-497.
Trubert, 55.
Tumbeor Nostre Dame, 58, 148.
Turpin, 50.

Uhland, 498.
Ulrich (J.), 45.
Ulrich de Lichtenstein, 505, 506.
Unger, 191, 201.
Unibos, 368.
Urgel (comtesse d'), 505.

Vair Palefroi, 586.
Valand (Gualant), 27.
Valère Maxime, 642.
Vallet de Viriville, 480, 481, 486.
Varnhagen (H.), 199, 323.
Vengeance d'Alexandre, 45.
Vengeance de Rioul, 75.
Verdam, 125.
Vers de la mort, 49.
Vies de saints, voir au nom du saint
Vies des poëtes provensaux, 476
Vieux Testament, 109.
Villon, 18, 61, 62, 63, 67, 671.
Vindicta Salvatoris, 85.
Vinet (Élie), 661.
Violette, 258, 272, 604, 606, 608.
Violier des histoires romaines, 638, 639, 642, 644.
Virgile 6, 275, 277, 324.
Vising (J.), 474.
Vitæ, voir au nom du personnage.
Vogt, 317, 322.
Voigt (E.), 361, 362, 374, 378, 413, 423.
Voir dit, 63.
Voltaire, 18, 58, 145.
Voretzsch (C.), 27, 169, 347, 356, 361, 394, 395, 414, 415, 416, 423.
Voyage de Mandeville, 64.

Wace, 44, 75, 84-9, 97, 98, 100, 220, 261, 269, 333, 474, 506, 592.
Wackernagel, 376, 566, 567.
Wahlund (C.), 474.
Wailly (N. de), 220.
Walberg (Em.), 84.
Waldef, 334.
Walter (*Anonymus Neveleti*), 57.
Walthari, 422.
Waltharius, 368, 422.
Wandrille (cantilènes en l'honneur de saint), 89.
Ward (H.), 209, 635.
Warnke (K.), 56, 79.
Warren (F. M.), 325.
Warton, 328.
Wechssler (Ed.), 252, 261, 264, 288.
Weckerlin, 585.
Wesselofsky (A.), 198, 317, 322, 323, 473.
Willem, 356.
Wilmotte (M.), 57.
Winkel (J. te), 334, 574.
Wolf (F.), 224.
Wolf-Haltrich, 385.
Wolfram d'Eschenbach, 25, 245, 249, 267, 587.
Wright (Th.), 84, 622, 631, 632.

Wulff (Fr.), 474.

Ysengrimus, 353, 355, 356, 361, 368, 374, 378, 385, 387, 392, 393, 397, 398, 403, 405, 407, 408, 409, 411, 412.

Yvain (ou *le Chevalier au lion*), 229, 245, 248, 251, 253, 255, 258, 259, 262, 263, 265, 267, 268, 276, 289, 335.

Zenker (R.), 75, 491, 492, 623.

II

INDEX DES MOTS

ALLEMAND

glichezâre, 355 n. 2.

Parsifal, 267.

refloit, 595 n. 2.

stampie, stampenie, 590 n. 3.

vorsänger, 593 n. 2.

ANGLAIS

grandsire, 131 n. 1.

jeopardy, 491 n. 1.

Reneward, Reynard, 362 n. 3.

BRETON

aostic, 43 n. 5.

bleiz lavaret, 43 n. 5.

gwerz, 551 n. 5.

sonn, 551 n. 5.

ESPAGNOL

Almenique, 224-5.

Benalmenique, 224-5.

gaita [1], 585 n. 3.

FRANÇAIS

Aaliz, Aeliz, Aliz, -is, 616 n. 1.

ados, 239.

aliboron, 407.

Anseïs (des le tens), 173 n. 1, 186 n. 1.

Ansidonia, 178.

aol, 100.

Asmodée, 323 n. 4.

assassin, 527.

aubade, 584 et n. 5.

aube, 580.

bacheler, 287 n. 1.

ballete, 54.

barres, 115 n. 1.

bâtard, 157 n. 1.

baudet, 369 n. 5.

bergerette, 559.

bière, 301 n. 5, 303 n. 3.

bisclavret, 43 n. 5.

bohort, 287 n. 1.

bou, 205 n. 1.

bous Gaifier (les), 205 et n. 1.

bref, 183, 191 n. 3.

Bretagne, 273 n. 1.

Brunel, 369 n. 5.

buisine, 585.

Busbante, 178.

1. Aussi catalan et portugais.

caïr, 348 n. 6, 349 n. 1.
Capet, 187 n. 2.
carole, 94, 590-91.
Cartage, 173 n. 3.
Castesoris, 179 n. 1.
cembel, 115 n. 1.
cifonie, 29 n. 1, 70 n.
Cligès, 232 n. 1, 313 n. 2.
cloie, 238.
comé, 260.
Commibles, Conimbres, 171 n. 2.
compagnie Tassel, 205 et n. 2.
compe, 429 n. 2.
conte, 429 n. 2.
Cormasis, 178.
corteis, 610 n. 3.
cour, 495.
court d'Amour, 475 n. 1.

danser, 590.
deboissier, 300.
desmesure, 160, 161.
destre comé, 240-1.
dodorenlot, 567.

enlever, enmener, enporter, 152 n. 1.
escondire (s'), 395.
esgener, 236-7.
espringuier, 590 n. 3.
estampie, 590, n. 3.
estrabot, 94.
esvevé, 237 et n. 2.

fableau, fabliau, 55 n. 2, 95.
faire du menu fain, 316 n. 1.
farce, farse, se farser, farserie, 67 et n. 2-5.
Fenice, 286, 310 n. 1.
Floovent, 28.
forsen, 239.
Fourré, *voir* venger Fourré.

gab, gaber, 93, 557 n. 2.
gaite, 585.
gloe, 238.
Gois, 248-9 et 249 n. 1.
golee, 241-2.
Graal, 44 n. 2.
grace, 236.
gracieus (roman), 59 n. 3.
grandsire, 131 n. 1.

Henri, 369 n. 5.
honneur, 488 n. 1.

Infernace (la), 178.
Isengrim, 362.
Isle, 525 n. 2.

jeu parti, 491 n. 1.
jovent, 610 n. 2.

lai, 55 n. 2.
laüstic, 43 n. 5.
Lidoine, 57 n. 1.

maieroles, 598.
maistre, 252 et n. 3, 287 et n. 2.
mannequin, 66 n. 3.
Martin, 369 n. 5.
mi, 348 n. 7.
Morinde, 171 n. 2, 172 n. 1.
morre, 674.

Nevaire, 431 n. 12.
noe, 348 n. 3.
noms d'animaux dans *Renard*, 361-8.
noms des personnages de Cligès, 310 n. 1.
noms donnés aux animaux domestiques, 369-70.
none, 301.
Noradin, *voir* tuer Noradin.

onnor, 152 n. 1. *Voir* honneur.
or est venuz qui aunera, 251-2 et 251 n. 2.
orphelin (vers), 32.

paradis, 66 n. 3.
partir un jeu, 491 et n. 1.
pastorele, 558-9.
patarin, 99 n. 2.
pépin, 183 n. 1.
Pépin, 183 n. 1, 188 n. 1.
Pépin d'Héristal, 186 n. 2.
Pépin de Landen, 186 n. 2.
pépinière, 183 n. 1.
Peupin, 183 n. 1.
pierrot, 369 n. 2.
pinte, 56 n. 2.
plaideor, 434 n. 2, 435 n. 2, 438, 460.
plait d'amor, 492 n. 1.
Plantagenêt, Plantegenêt, 39 n. 1, 97 n. 1.
Pohier, 185 n. 2.
Popin, Poupin, 183 n. 1.
potences, 437 n.
prince, 499-500.
pui, 476 n. 2.
Pupin, 183 n. 1.

Rainart, 362.
raverdie, 555, 556 et n. 1.
refrain, 595 n. 2.
refrains imitant le son des instruments, 567 n. 4.
refrait, refret, -oit, 595 n. 2.
Renard, 337 n. 1, 362.
renverdie, reverdie, 555, 560.
Richeut, 208 n. 1.
Robert le diable, 42 n. 2, 76-7.
roman, 98 n. 2, 356.
rotruenge, 545 n. 2.
Rudel, 501 n. 2.

Saint Clost, 353 n. 3.
Saint-Fagon, 173 n. 2.
Salade, 63 n. 1,
sansonnet, 369 n. 2.
sepouture, 303 n. 3.
serventois, 463-4.
son, 551.

sonet, 552.
sor, 154 n. 2, 273 n. 2.
sororé, 273 n. 2.
soupes, 101.
surnom, 432 n. 2, 502 n.

taillier, 300.
tapin (a), 522 n. 1.
Tassel, *voir* compagnie Tassel.
tomber, 148.
traire le jor, 585.
treschier, 590.
tresque, 594 n. 4.
tuer Noradin, 263 n. 2.

ues (a), 240.
université, 53 n. 1.

vaudevire, 94.
veïr, 349 n. 1 et 6.
venger Fourré, 115 n. 3, 263 n. 2.
vever, 237 et n. 3.
vilain, 610 n. 3.
vilener, 288 n. 1.
villanelle, 559.
virelai, vireli, virenli, 63 n. 1, 567 n. 4.

Wace, 85 n. 4.
welcumer, willecome, 349 n. 3 et 6.

GREC

χορανλεῖν, 590.
χορανλής, 591.

ITALIEN

Amerigo, 223 et n. 1.

carolare, 590.

Latino (Brunetto), 60 n. 2.

maggiolo, 598 n. 1.

Namerighetto, 223.

sonetto, 552 n. 2.
stampita, 590 n. 3.
stornellare, 577 n. 4.
suono, 551 n. 5.

trescare, 590.

vanto, 557 n. 2.

LATIN

assassinus, 527.

ballare, 590.
brevis, 186, 191 n. 3.

choraula, choraules, 590 n. 1, 591.
chorea, chorus, 590 n. 1.
curia, 495.

farsa, 67 et n. 2.

Gauni, 206 n. 3 et 4, 207.
grossus, 193 n. 6.

*maiariolus, 598 n. 1.
miles, militare, 610 n. 4.

papa, 53 n. 1.
plaudere, 593 n. 2.
podium, 476 n. 2.

reflectorium, 595 n. 2.
reflectum, 595 n. 2.
refragium, 595 n. 2.

saltare, 590 n. 2.
sarabaita, 355 n. 2.

Ysengrimus, 362.

PROVENÇAL

ancessi, 527.

bauc, 205 n. 1.

Darnais, 221 n. 4.

destre comat, 241.
don, 221.

en, 216 n. 2, 225 n. 1.
estampida, 590 n. 3.

gai saber, 610.
gaita, 585.

jocs d'amor, j. enamoratz, 492.

joi, 610.
jove, jovent, 610.

n, 216-26.
na, 216 n. 2.
Nat, 222 n. 4.
non, nos, 216 n. 2.

pastorela, pastoreta, 559, 569.
plana lengua romana, 502.

razo, 509, 511.

son, 551.
sonet, 552 n. 2.

tapin, tapina, 521-2 et 522 n. 1.
trescar, 590.

RUSSE

byline, 318 et n. 1.

lisa, 387 n. 1.

III

INDEX DES MATIÈRES[1]

Versification et Métrique.

Élision d'une voyelle devant une autre dans l'intérieur d'un mot, indice d'une date tardive, 124 et n. 3. — Assonances et rimes imparfaites, 43 ; assonances en *i* et assonances en *a* dans la *Bele Aaliz*, 617-23 ; la consonne d'appui à la rime chez Chrétien de Troies, 237 n. 1. — Remaniement de la mesure et de la rime dans les textes poétiques anglo-normands mis en français du continent, 333.

Identité du vers rythmique roman en Provence et en France, 139. — Le décasyllabe de la forme 6/4, son ancienneté, ses avantages et ses désavantages, poèmes qui l'ont employé, 113-14 ; la coupe 6/4 dans *Elie de Saint Gilles*, 132 n. 1.

Mélange d'alexandrins et de décasyllabes dans *Aioul*, 117-8 ; dans *Daurel et Beton*, 143-4. — Des laisses régulières et irrégulières, quelles sont les plus anciennes, 139 et n. 1. — « Vers orphelin », 32 ; Bechada est-il l'inventeur de la forme de laisse caractérisée par le petit vers féminin de la fin ? 35 n. 1. — Poèmes en laisses monorimes octosyllabiques, 139 n. 2. — Les premiers ouvrages qui aient employé le couplet octosyllabique, 267. — Versification archaïque dans le *Rainardo* franco-italien, 412 et n. 2. — La brisure du couplet dans *Philomena*, 249 n. 5 ; dans *Renard*, 350-51 ; cheville chez Chrétien pour relier le deuxième vers d'un couplet brisé au premier d'un autre, 282 n. 1.

Disposition rythmique de la chanson VI de Jaufré Rudel, 522 (cf. le texte critique de cette chanson, 537-8). — Rapports entre les strophes des plus anciens troubadours et les couplets des chansons de carole françaises, 612. — Arrangement strophique d'une chanson d'aube de Philippe de Novare,

1. Les faits d'histoire littéraire ne sont pas relevés ici ; voir ci-après la *Table analytique des articles*.

464. — En quoi consiste le chant amébée, 577-8. — Différents types de strophes dans la *Bele Aaliz*, 616-24. — Forme métrique du *roondet*, 603-4.

LÉGENDES ET CONTES, THÈMES FOLKLORIQUES ; MOTIFS POÉTIQUES.

Légendes. — Anneau de Salomon, 322-3 et 323 n. 1. — Arthur tué par le chat Chapalu, 99 et n. 1. — Pépin le Bref, 183-215 ; conquête de l'Espagne par les Arabes, rattachée à une aventure d'amour, 170-1 ; amour de Charlemagne pour une femme morte, 309 n. 1 ; Robert le Diable, 76-7 et 77 n. 1 ; Robert Courte-heuse à la première croisade, 77 et n. 2. — Légendes dans les biographies des troubadours, 506 ; amours de Richaud de Barbézieux, 509-11 ; amours de Jaufré Rudel et de la comtesse de Tripoli, 503-33. — Les danseurs maudits, 592 et n. 5. — La belle Ferronnière, 649 n. 1.

Contes. — L'épaule mordue, 250 et n. 2. — La belle aux cheveux d'or, 279 et n. 2, 280 n. 1. — Le héros aux trois chevaux et aux trois armures de couleurs différentes, 297 et n. 1. — La jeune fille qui se fait passer pour morte afin d'échapper à un mariage odieux, 308 n. 2 et 317 n. 1 ; la fausse morte, 313-26. — Contes utilisés par Gautier d'Arras dans *Éracle*, première partie, 317 n. 2, et deuxième partie, 309 n. 2. — Contes populaires dans *Renard*, 379-97.

Thèmes folkloriques. — Le loup moine, 378 n. 1. — La mal mariée dans les chansons à personnages, 549-51, 613. — Le démenti donné à l'alouette, 582-3. — Jean le Sot, 657.

Motifs poétiques. — Folie du héros sous l'empire d'un chagrin d'amour, 334-5 et 335 n. 1. — Nuit d'agitation d'un amoureux (motif emprunté à l'antiquité), 277 n. 5, cf. 278 n. 1. — Le narcotique, 308 n. 2, 317 n. 1. — L'amour personnifié et considéré comme suzerain féodal dans la lyrique médiévale, 610 n. 4 ; les oiseaux chantres et prêtres de l'amour, 554 n. 3, 555 n. 4. — La mort enlève au monde le meilleur et laisse le pire, 301 n. 2. — La *gaite* de la tour, 585-7. — Motifs caractéristiques de la poésie des troubadours, 609-11. — La belle Aaliz et le beau Robin, 618 et n. 1.

Croyances diverses. — Blasphème atteignant la nature, 160 n. 1. — Feu censé s'allumer à Jérusalem le samedi saint, 101 n. 1. — La France considérée comme héritière de la Grèce et de Rome, 269-71 ; facilité de l'établissement des Normands en France expliquée par la mort de nombreux guerriers dans la guerre entre Bernier et Raoul de Cambrai, 159 et n. 2.

COUTUMES.

« Amende » remontant au vieux droit germanique : la selle portée sur la tête, 158 et n. 1. — Renonciation au vasselage : les poils de fourrure jetés à la face, 158 et n. 2.

Noms d'hommes en France au XIe siècle, d'origine franque, 365.

Le *cembel* ; le « jeu de barres » est l'imitation de ce défi, 115 n. 1. — Gonfanons des lances servant de signes de reconnaissance, 125 n. 3. — Veil-

leurs dans les châteaux, 585. — Chevaliers, toujours jurisconsultes, surtout en Orient, 434 n. 1.

Chants et jeux. — Chants de veille, 583 et n. 4. — Mai : quête de mai, 597 ; fêtes de mai, 599 ; reine, comtesse ou déesse de mai, 599 et n. 4 ; *calendimaggio*, 598. — Carole, tresque et farandole, 594 n. 4 ; danse aux chansons : *chanter avant*, 593-4 ; danse aux chansons en Angleterre au XII^e^ siècle, 595 n. 3 ; au XVII^e^ siècle et de nos jours, 600 n. 2 ; la danse ancienne et l'esprit du christianisme naissant, 589 n. 1 et 2 ; danses du moyen âge et danses modernes, 601 n. 1. — Chansons de geste chantées avec succès dans les cours princières jusque dans la première moitié du XIII^e^ siècle, 266 n 2. — La *cifonie* jouée primitivement à quatre mains, 29 n. 1 et 70 n. 1. — *Maçue* des fous, 67 n. 1.

Te Deum chanté à la fin des miracles et mystères, 65 n. 1. — Turcs baptisés à Rome, 657 n. 3. — Facilité d'obtention du doctorat à Paris au XV^e^ siècle, 672 n. 1. — Le Petit Pont rendez-vous des écoliers à Paris, 102 et n. 1 ; le « droit de la porte Baudais (Baudoyer) », 671 ; le « grand diable de Vauvert », 671.

TABLE ANALYTIQUE
DES ARTICLES

I. LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AU MOYEN AGE

[Littérature médiévale et littérature moderne]..... 3-19

La littérature moderne ne continue pas la littérature du moyen âge, 4. Pourquoi la Renaissance a amené en France une rupture complète avec la littérature du passé, 5-9. Ressemblances qui pourtant subsistent entre la littérature moderne et celle du moyen âge, 10-19. Défauts et qualités de la littérature du moyen âge, 16-17. Œuvres médiévales qui présentent un caractère esthétique, 17-18.

Histoire de la littérature française au moyen age..... 20-70

Expositions d'ensemble dont la littérature française du moyen âge a été l'objet depuis 1888. Le livre de M. Suchier. Le compte-rendu en suit les grandes divisions, 20-23.

I. *Les plus anciennes conditions de la vie et les commencements de la poésie populaire* : 23-26. — Origine des dialectes, 24. Caractéristique de la littérature française du moyen âge par M. Suchier, 25.

II. *L'épopée nationale* : 26-34. — Les chants des Francs romanisés n'ont pas agi sur l'épopée romane, 27. Exceptions, 28. La période de production épique close avec le x^e^ siècle, 28. Pour quel public ont été composées les chansons de geste, 29 n. 1. Pas de teinte anglo-normande dans le *Roland*, 30. Fragment de la Haie, 30-31. Adenet le Roi n'a pas connu la version flamande des *Niebelungen*, 32. Rapport des romances espagnoles et de nos chansons de geste, 33 n. 3.

III. *La littérature des Provençaux* : 34-37. — Il a existé une poésie lyrique au Midi avant Guillaume IX, 35-36. Les *razos* et les vies des troubadours ; beaucoup de ces dernières sont des compositions arbitraires, 36-37.

IV. *Les plus anciens monuments littéraires (IX^e^-XI^e^ siècles)* : 37-38.

V. *L'époque du royaume anglo-normand (1066-1204)* : 38-50. — La Normandie et l'Ouest, même sous la domination anglaise, ont été, littérairement parlant, en communication constante avec les provinces royales. Les rois d'Angleterre n'ont pas eu sur le développement de notre langue et de notre littérature une influence aussi grande que l'affirme M. Suchier ; de là une part d'arbitraire dans la façon dont il divise ce chapitre, 38-40. — 1. *La littérature sous les rois anglo-normands* : 41-42. *Tristan*. Rapports du poème de Béroul et de celui qu'a imité Eilhart avec le *Tristan* primitif, 41-42. — 2. *La littérature dans le royaume de France jusqu'en 1454* : 42-44. Les lais bretons, leurs imitations françaises, Marie. Les lais « bretons » ont dû appartenir aux divers peuples celtiques et se répandre aussi bien en Angleterre qu'en France, 43-44. — 3. *La poésie française sous les Plantagenets jusqu'à 1204* : 44-45. Robert de Boron, 45. — 4. *La poésie dans le royaume de France jusqu'en 1204* : 45-49. Les noms *Tristan* et *Yvain*

aux bords du lac de Constance dès le VIII^e^ et le IX^e^ siècle sont dûs sans doute aux moines irlandais qui de bonne heure s'établirent à Saint-Gall et aux alentours, 46. *Sir Percevelle* n'est pas un « pâle reflet de Chrétien », 46. Le *Lancelot* français apporté à Vienne en 1195 par Hugues de Morville pouvait-il être un roman en prose ? 46 47. *Ille et Galeron* ne vient pas d'*Éliduc*, 47. *Aucassin et Nicolette* ne peut pas être placé après 1204, 47. Les diverses rédactions de *Floire et Blanchefleur*, 47-48. Les *Sept Sages* et la légende grecque de Phèdre, 48. — 5. *La prose* : 49-50. Quels sont les plus anciens spécimens d'une prose originale française qui nous soient parvenus, 50.

VI. *De la reconquête de la Normandie jusqu'à l'avènement des Valois* (1204-1328) : 50-60. — 1. La littérature anglo-normande après la reprise des provinces du nord-ouest par les rois de France, 51-52. — 2. La poésie lyrique, 52-55. Ce qu'a été vraiment la poésie lyrique du Nord en regard de la poésie provençale, 52-53. — 3. Le fabliel, 55. Étienne d'Alinerre (ou d'Auxerre) peut-être auteur de *Richeut*. — 4. Les branches de *Renard* et les fables d'animaux, 55-56. — 5. Poésie narrative et didactique, 57-58. — 6. La prose, 58-59. — 7. Italiens écrivant en français, 59-60.

VII. *De l'avènement des Valois à l'avènement de François I^er^* (1328-1515) : 60-63. Alain Chartier domine la littérature de son temps. 62. Influence de la guerre de Cent ans sur la littérature de cette époque, 63.

VIII. *Le drame du moyen âge* : 64-70. Le théâtre profane a son origine distincte du théâtre religieux et se rattache sans doute à la tradition des histrions romains, devenus les *joculatores*, 64. *Le Jeu de la Feuillée* est-il d'Adam le Bossu ? 65. Influence des usages des confréries italiennes sur le développement des mystères français, 65-66. Ce qu'a dû être la farce à ses débuts, 67-68.

Coup d'œil général sur le développement historique de la littérature française au moyen âge par M. Suchier, 68-69.

La littérature normande avant l'annexion (912-1204)..... 71-105

Ce qu'il faut comprendre par le nom de « Normands », 72. On ne peut attribuer aux Normands aucune chanson de geste, 72-76. Leurs traditions populaires et leurs exploits guerriers ne sont pas entrés dans le trésor de nos épopées, 76-77. Les Normands n'ont pris aucune part à l'élaboration française de la « matière de Bretagne », 77-80. Pour les romans d'aventure, sur une trentaine, il n'en est qu'un qu'on puisse attribuer à un Normand, 80-81. De même la poésie lyrique n'est guère représentée en Normandie que par un nom, 81-82. Ce qui caractérise l'esprit normand, 82. Qualités de la race normande, 83. Genres littéraires qu'ont cultivés les Normands. Traductions d'ouvrages scientifiques ou historiques : le *Lapidaire*, le *Bestiaire*, le faux Turpin, l'*Histoire des rois de Bretagne*, 84-85. Wace, 85-87. Ambroise, 87. L'historiographie en prose, 88. Histoire ecclésiastique : poème de Guillaume de Saint-Pair sur l'abbaye du Mont-Saint-Michel, poème sur l'abbaye de Fécamp, 88-89. Ouvrages de dévotion : *Vie de saint Alexis*, 89, *Vie de saint Grégoire*, *Évangile de Nicodème*, Guillaume le Clerc, 89-90. Sermons en vers, 91. Traductions d'ouvrages théologiques, 91-92. Traduction des versions latines des Psaumes, 92. Le théâtre religieux en Normandie, 92-93. Littérature plaisante ou satirique. Les gabs, 93. Les estrabots, 94. Parodie du *Laetabundus*, 94. Chants de carole, 94. Les fableaux ; version poétique de la *Disciplina Clericalis*, 95. Branches II, V^a^ et XII de *Renard*, 95-96. Comment il se forma de bonne heure en Normandie un esprit national, d'abord hostile à la France : témoignages de Wace et d'André de Coutances, 96-102. Mais après l'annexion ces sentiments changèrent : la Normandie devint rapidement française, 102-3. Ce que doit la littérature moderne aux Normands, 103-4. Influence des Normands sur la littérature anglo-normande et la littérature anglaise, 104-5.

II. L'ÉPOPÉE

[Aioul, Élie de Saint-Gilles, Daurel et Beton, Raoul de Cambrai].. 109-168

La Société des Anciens Textes ; ses publications, son *Bulletin*, 109-12.

Aioul : 113-25. Édition française et édition allemande, 113. Le poème composé moitié en décasyllabes (de la forme 6/4) moitié en alexandrins : raison de cette singularité, 113-18. Trois phases successives par où a passé la chanson, 118-21. Intérêt du poème, 121-22. Caractère individualiste de certaines parties, 122-23. Patrie du poème, 123-24. Date, 124-25. Succès d'*Aioul*, 125.

Élie de Saint-Gilles 125-38. Altérations qu'a subies la chanson du fait des remanieurs. Témoignage de l'*Elissaga*, 125-31. L'œuvre primitive était tout entière en décasyllabes, 131-32. Analyse. Motifs empruntés à d'autres poèmes. 132-33. Pourquoi le poète a-t-il fait son héros d'Élie de Saint-Gilles ? 133-35. Agrément du poème qui est au fond un pur roman d'aventure, 135-37.

Daurel et Beton : 138-50. Écrit en langue d'oc. Aux x[e] et xi[e] siècles il existait, dans les régions méridionales de la France, une poésie épique ayant la même forme que celles des régions septentrionales (sauf la rime substituée à l'assonance) et en partie au moins les mêmes sujets. Il est probable que, dans les nombreux monuments de l'épopée française il s'est conservé des restes de l'épopée provençale, 138-41. Mais *Daurel et Beton* est trop tardif pour pouvoir fournir un argument bien probant. Composé, en langue d'oc, à l'imitation des chansons françaises, 142. Remonte au xii[e] siècle. A pu être écrit originairement en vers de douze syllabes, 143-44. Sujet banal, dont les éléments se retrouvent à peu près tous ailleurs, 144-45. Toutefois un trait caractéristique : un des héros du poème est un jongleur et on a pu dire que *Daurel et Beton* est proprement la glorification du jongleur, 146-47. L'auteur était certainement un jongleur. 147-48. Malgré les ressemblances frappantes avec les chansons de geste, on sent pourtant dans le poème comme un goût de terroir, 149-50. Manuscrit qui nous a transmis *Daurel et Beton*, 150.

Raoul de Cambrai : 151-67. Édition Meyer-Longnon, 151-52. Le poème fait de morceaux d'âge et de style différents : partie rimée, partie en assonances. La première, qui n'est du reste qu'un remaniement, est la plus ancienne, 152-54. Analyse de cette partie : sauvage beauté des principales scènes, 154-61. L'auteur de la chanson primitive : Bertolai. Ce que devait être son œuvre, 161-63. *Raoul de Cambrai* est un reflet de l'épopée féodale qui est, dans le domaine poétique, la production la plus originale de l'ancienne France, 163-64. La seconde partie : elle est du milieu du xii[e] siècle, sauf l'épisode de conclusion dont la grande et haute poésie nous renvoie à une époque antérieure, 165-66. Comment on peut expliquer la composition actuelle de la chanson, 166-67.

Publications annoncées par la Société des Anciens Textes, 167-68.

[Cf. 314, 321, 322, *Élie de Saint-Gilles* et la légende de Salomon. — 33, *Raoul de Cambrai*, la continuation; 133-34, le personnage de Julien de Saint-Gilles; 396 n. 1, ressemblance d'un passage de *Raoul* avec un épisode de *Renard*.]

Anseïs de Carthage et la Seconda Spagna..... 169-182

L'édition Alton, 169. La chanson d'*Anseïs* est surtout intéressante par son rapport avec la tradition relative à la conquête de l'Espagne par les Arabes. Elle a existé dans une forme plus ancienne que celle où nous l'avons : à l'aide de la rédaction italienne, la *Seconda Spagna*, on peut, sur certains points, remonter à cette forme primitive, 169-82.

La légende de Pépin « le Bref » 183-215

Le chapitre qui suit va esquisser l'histoire poétique de Pépin, 183-84.

I. On a attribué à Pépin le Bref des récits légendaires qui se rapportaient réellement à son grand-père Pépin II, 184-87. Pépin et le lion : récits de Notker, d'Adenet, de Jean d'Outremeuse, 188-91. La petite taille de Pépin, 191-95.

II. Pépin et l'ange, 195-200.

III. Les guerres de Pépin dans la légende : guerres de Saxe, 200-4 ; guerres d'Aquitaine, 205 ; autres expéditions, 206-7.

IV. Pépin présenté comme le roi régnant dans plusieurs poèmes qui lui font en général jouer un rôle peu honorable, 207-10.

V. Berte aux grands pieds, 210-13.

VI. Conclusion : Pépin a été l'objet de chants épiques qui avaient certainement pour point de départ des faits réels de sa vie. Grâce à eux, sa renommée est devenue si grande qu'il a fini dans certains poèmes par prendre la place de son père Pépin, fils d'Anséïs : ces poèmes devaient donc remonter en leurs parties essentielles à la fin du VII^e^ ou au commencement du VIII^e^ siècle, 213-14.

Appendice : additions à l'étude précédente, 214-15.

Naimeri — n Aymeric 216-226

Le *Naimeri* attesté dans des textes français du XII^e^ et du XIII^e^ siècle est identique au *n Aymeric* provençal : cette forme est donc, dans le Nord, de provenance méridionale et sans doute littéraire. C'est une autre question de savoir si cette constatation démontre l'existence dès les temps carolingiens d'une épopée provençale dont le comte Aymeric de Narbonne aurait été l'un des héros.

III. LE ROMAN

[Cligès] 229-327

Éditions de Chrétien de Troies par M. Förster, *Cligès*, 229-32.

I. *Le texte* : 232-44. — Difficulté de constituer un texte critique de *Cligès*, 232-35. Remarques critiques sur le texte de M. Förster, 235-44.

II. *Le poète* : 244-68. — Popularité de Chrétien parmi ses contemporains de France et de l'étranger, 244-45. Pourquoi on ne l'a traduit ni en Italie ni en Espagne, 244, n. 2. Qualités et défauts de son art, 245-47. Sa vie et ses ouvrages. Œuvres de jeunesse, 248-50. *Erec*, 250-51. Chrétien a-t-il été héraut d'armes ? 251-52. A-t-il composé un roman de *Tristan* ? 252-59. *Cligès*, 259-60. Date de *Cligès*, 261-62. *Lancelot*, *Yvain*, *Perceval*, 262-65. Quelle place occupe Chrétien dans la littérature de son temps 265-67. Caractéristiques particulières de ses différents romans, 267-68.

III. *Le poème : première partie* : 269-83. — Le prologue de *Cligès*, esquisse de l'histoire de la *clergie* et de la *chevalerie*. Intérêt de ce passage. 269-71. L'introduction. Influence de *Tristan*, 271-72 (cf. 276). Analyse de l'introduction, 272-76. Façon dont l'amour y est traité. Le monologue amoureux. Influence des romans antiques, 276-79. Emprunts à *Tristan* : le cheveu de Soredamors, 279-80. Le jeu de mots sur l'amer (amare), l'amer (amarum) et la mer. Chrétien imitateur de Thomas, 280-83.

IV. *Le poème : deuxième partie* : 283-308. — Maladresse du passage qui relie l'introduction au roman proprement dit, 283-85. Le roman : Cligès et Fénice. Fénice ne veut pas être une Iseut. Mais *Cligès* n'en est pas pour cela un *anti-Tristan*, c'est plutôt un

« Tristan retourné », un nouveau Tristan, 286-93. Suite de l'analyse. Thessala et le philtre. Esprit du poème semblable à celui de *Lancelot*. Le thème du chevalier qui combat aux trois journées successives d'un tournoi sur trois chevaux et sous trois armures de couleurs différentes. L'épisode des médecins, 293-306. Fautes de composition du roman. Le sujet principal, le conte de la fausse morte, accommodé au dessein de Chrétien, glorifier le parfait amour, avec un art médiocre, 307-8.

V. Le conte de la fausse morte avant Chrétien : sous quelle forme et par quel intermédiaire il l'a connu, 309-26. — Le récit de *Marques de Rome* nous donne une idée assez exacte du conte qu'a utilisé Chrétien, 313. On trouve une histoire analogue dans la légende de Salomon, 313. Allusions et versions françaises, 314-17. Versions slaves, 318-19. Versions allemandes, 319-20. Rapports de cette légende avec le conte de *Cligès*, 320-24. Comment et pourquoi Chrétien a transformé ce conte pour en faire le roman de *Cligès*, 324-26.

[Cf. 40, forme toute française de la langue et de la pensée dans les romans de Chrétien ; 44 n. 2, le *Lancelot* a introduit l'amour courtois de la poésie lyrique dans la poésie épique ; 45, Chrétien est-il bien l'auteur de la pitoyable rapsodie de *Guillaume d'Angleterre* ? 52 et n. 3, Chrétien et la poésie lyrique ; 57 n. 1, imitation de Chrétien dans *Méraugis* ; 79, les romans de Chrétien et les contes bretons ; 87, Wace imité par Chrétien ; 123, Chrétien et ses successeurs ont pu emprunter des motifs aux chansons de geste ; 350, la brisure du couplet.]

Sur Amadas et Idoine..... 328-336

Popularité d'*Amadas* en Angleterre, 328. Des deux manuscrits jusqu'ici connus du roman d'*Amadas*, l'un, dont nous n'avons que des fragments, est anglo-normand et nous offre la forme originale du poème. Le scribe du manuscrit français s'est appliqué à faire disparaître de son texte les anglo-normanismes qu'il contenait, en particulier les fautes contre la déclinaison, 329-35. Autres exemples du même procédé, 335-36.

[Cf. 325, n. 2, *Tristan*, *Cligès*, *Amadas* forment, au XII^e^ siècle, une trilogie sur le thème de l'amour d'une femme mariée.]

Le Roman de Renard..... 337-423

Introduction. — Quelles sont les origines du *Roman de Renard* ? Comment M. Sudre répond à cette question. Nouveauté de son livre. Dessein du présent mémoire, 337-44.

I. Énumération et classification des branches du Roman, 345-47. Leur chronologie, 347-51. Les auteurs, 351-54. Allusions au Roman que présente la littérature médiévale, 355. Les imitations et les dérivés étrangers : *Ysengrimus*, *Reinhart Fuchs*, *Reinaert*, 355-57. Définition du *Roman de Renard* au sens le plus large du mot, 357.

II. La caractéristique la plus marquante du *Roman de Renard* est que les animaux qui y figurent portent des noms d'hommes. D'où viennent ces noms ? Le système de Grimm. Comment il a été ruiné, 357-72. Une seconde caractéristique du Roman, c'est le rôle prépondérant donné dans les récits au goupil et au loup, les relations de parenté qui sont supposées entre eux, et l'hostilité qui les divise, 372-75. Le Roman ainsi caractérisé existe depuis le X^e^ siècle environ : il a son origine dans un poème latin, aujourd'hui perdu, composé en Lotharingie. Quelles sont les sources du Roman ? C'est à tort qu'on a voulu y retrouver un élément religieux ou satirique. Deux grands courants s'y laissent reconnaître : les contes populaires et les fables d'animaux gréco-orientales. Les trouvères médiévaux ont également apporté leur contribution personnelle, 375-79.

III. A. Les contes d'animaux. — L'étude de leurs rapports avec les branches de *Renard* abordée pour la première fois par Kolmatchevsky. La méthode géographique

de M. Kaarle Krohn : les chaînes de contes ; l'ours plus ancien que le loup dans les formes primitives de ces récits, origine nordique des contes de Renard. Les idées de M. Krohn généralement acceptées, en particulier par M. Sudre, 379-84. Critique du système. La chaîne de contes admise par M. Krohn n'a qu'une réalité très contestable ou récente et ne saurait prouver l'antériorité du cycle « goupil-ours » en regard du cycle « goupil-loup », 384-91. Il y a du reste dans le roman bien d'autres contes populaires que ceux qui se retrouvent dans le cycle septentrional, 391-93 ; et le Roman n'a vraiment pris corps que le jour où nos trouvères en s'emparant de l'ensemble de ces données populaires ont su les relier et les compléter par des épisodes que leur suggéraient bien les contes d'animaux, mais qui étaient étrangers à ces contes, 393-96. Même si on néglige cet apport de nos trouvères, il reste que les contes sur lesquels repose en partie le Roman faisaient, dès le x^e^ siècle au moins, partie du folklore des pays où s'est formé le cycle de Renard : il n'y a pas de raison pour les regarder comme spécialement « nordiques » ou même germaniques plutôt que celtiques ou romans, 396-97.

IV. B. Les fables antiques. — Les fables ésopiques que contient le Roman sont venues à nos trouvères, tout comme les contes populaires, par transmission orale, 397-99. Étude de deux de ces fables : le partage du goupil, 399-400 ; le lion malade, 400-11.

V. C. Les inventions des trouvères médiévaux. — Il faut surtout citer la fiction qui fait après tout le principal mérite du Roman, le *Plaid de Renard* (branche I) : ce petit chef-d'œuvre d'observation et de malice ne doit aux récits d'origine orientale dont il s'inspire qu'une donnée tout à fait générale : c'est au fond un récit essentiellement médiéval et qui est sorti de l'imagination d'un premier conteur, dont la création a été plus tard fort embellie et allongée par d'autres, 411-12. Étude de la scène du Plaid : comparaison avec le *Reinhart Fuchs* allemand et le *Rainardo* franco-italien, 412-17. Continuations et imitations de la branche I, 417-20.

VI. Conclusion. — Après le livre de M. Sudre, qui est une étude de sources, il reste à écrire une histoire de l'épopée animale au moyen âge, qui aurait le plus grand intérêt à la fois pour le folklore, pour l'histoire littéraire et pour l'histoire de la société, des mœurs et des idées, 420-23.

[Cf. 56, importance exacte dans le Roman de l'épisode de la maladie du lion, antériorité de la louve ou de l'ourse dans l'histoire du viol et le conte de la pêche ; 163-65, Philippe de Novare et le *Roman de Renard*.]

IV. L'HISTOIRE

Les Mémoires de Philippe de Novare..... 427-470

Énumération de ses ouvrages, 427-29. Sa biographie, 430-39. Ses mémoires comprenaient quatre parties dont trois sont perdues : mais la plus importante au point de vue historique nous reste, c'est le récit de la guerre des Ibelin contre les impériaux, à laquelle Philippe prit une grande part. On peut en effet la reconstituer à l'aide du livre II des *Gestes des Chiprois* qui, avec quelques lacunes et de nombreuses interpolations, a reproduit le texte de Philippe. D'autre part la chronique d'Amadi, écrite en italien au xv^e^ siècle, et faite d'après une rédaction des *Gestes des Chiprois* antérieure à la nôtre et généralement plus voisine de l'original et moins interpolée fournit un précieux élément de contrôle. L'œuvre de Philippe n'est pas une chronique composée à l'aide de documents antérieurs, c'est un récit presque tout entier de première main, écrit de verve pour fixer le souvenir des luttes où Philippe s'était

distingué et pour conserver, dans le cadre qui seul pouvait les expliquer, les poésies faites par lui à l'occasion de ces luttes, 439-53. Le « conte » de la guerre des Ibelin. Analyse. Composé entre 1243 et 1247. C'est un drame en trois actes précédé d'un prologue, où Philippe se montre sinon impartial du moins véridique. La cause qu'il soutient est celle de l'indépendance des barons français d'outre-mer au regard de l'Empire qui prétendait les dominer : il ne se doute pas qu'il travaille ainsi à l'affaiblissement et à la ruine de la domination chrétienne en Orient, 453-61. Les poésies qu'il a intercalées dans son livre : lettres en rime, serventois, coubles, chansons d'aube, branche de Renard, 461-66. Succès de l'œuvre historique de Philippe. Comment elle est arrivée jusqu'à nous, 466-70.

[Cf. 356 n. 3, quelle idée se faisait Philippe du « roman de Renard ».]

V. LA POÉSIE LYRIQUE

Les cours d'amour du moyen age..... 473-497

Le moyen âge français devenu pour la plupart des nations cultivées de l'Europe comme une seconde antiquité. Les pays scandinaves notamment portent un grand intérêt aux études romanes Le livre de M. Trojel, 473-75. — Les « cours d'amour » ont-elles existé en Provence et en France ? Si elles ont existé, quel rôle ont-elles joué dans la société du moyen âge ? Les inventions de Nostradamus. Embellissements postérieurs : Legrand d'Aussy, Renouard. Réaction : Diez, Louis Passy. Le livre d'André le Chapelain. Qui était André, quand a-t-il vécu ? Les « jugements d'amour ». Malgré l'opinion de M. Trojel il n'y faut voir que des amusements de société, analogues aux décisions que prenaient les arbitres désignés dans les tençons ou les jeux partis. C'est ce que montre l'examen des jugements eux-mêmes et des allusions de la littérature. Rôle d'Aliénor d'Aquitaine dans ces passe-temps mondains, 475-95. La mode de ces jugements d'amour ne paraît pas avoir été durable ; mais le goût s'en maintint longtemps dans la littérature : les *Arrêts d'amour* de Martial d'Auvergne, 495-97.

[Cf. 262 n. 3 et 295-96, Chrétien de Troies et les *Regulae Amoris*.]

Jaufré Rudel..... 498-538

Sa biographie, 498-503. Son amour pour la « dame lointaine » : aventure romanesque très certaine pour quelques critiques, mise en doute par d'autres. En réalité c'est une fiction invraisemblable en soi, et qui, d'autre part, ne se fonde que sur des témoignages suspects ou équivoques, 503-8. Peu d'autorité des Biographies provençales, 508-13. Les circonstances du récit ne s'accordent pas avec les faits connus de l'histoire, malgré les efforts des critiques pour lever ces contradictions, 513-18. Les œuvres de Jaufré Rudel, bien interprétées, ne confirment nullement les données de la légende, 519-25. Les deux strophes sur lesquelles se fondent surtout les défenseurs de la légende (VI, 6 et 7) sont interpolées, 525-28. Comment la légende est née, 528-31. Questions de méthode et questions de fait que pose l'examen critique de la biographie de Jaufré Rudel, 531-33. L'histoire des amours de Jaufré Rudel et de la comtesse de Tripoli n'est qu'une fiction, mais c'est une belle et significative fiction, œuvre d'un rare poète, 533. — Appendice : texte critique de la chanson VI de Jaufré Rudel, 533-38.

Les origines de la poésie lyrique en France 539-615

Introduction. Originalité du livre de M. Jeanroy, 537-45.

I. M. Jeanroy n'a étudié que les genres lyriques « objectifs », dans lesquels le poète met en scène des personnages ou parle au nom d'autres que lui-même. Il eût été bon de se préoccuper également de la poésie lyrique propre, celle dans laquelle un poète exprime directement ses sentiments et qui a dû exister antérieurement à l'école provençale : la *rotrouenge*, l'*estrabot*, 545-47.

II. Les *chansons à personnage* : différences avec les chansons de toile, date de leur production, cadres et sujets, 547-51. Leur origine et leur caractère : ce sont des chansons de « mal mariée ». Il y faut voir une modification « jougleresque » de chants de danse, exécutés par des femmes, aux fêtes du printemps, 551-54. Des chansons à personnage se rapprochent les *reverdies*, qui ont toutes pour point de départ la joie produite par la venue du printemps, 554-56.

III. Les *pastourelles*. Théorie de M. Jeanroy. Définition du genre et histoire du mot, 556-59. Ressemblance avec les chansons à personnage : les unes et les autres sont des chansons de printemps, 560-62. Le type classique de la pastourelle : identité du cadre, variété des motifs accessoires, 562-66. La pastorale provençale : comment on en a expliqué les rapports avec la pastorale française, 566-69. Leur origine est commune : elles proviennent d'une espèce de jeu — simple pantomime accompagnée de chansons — où étaient mis en scène un chevalier, une bergère et son amoureux, 570-71. Ces ballets et ces chansons se sont produits pour la première fois dans une région intermédiaire entre le Nord et le Midi : le Poitou, la Marche, le Limousin, 571-72.

IV. La chanson à personnages et la pastourelle comprennent entre autres éléments un *débat* amoureux, qui, à l'origine, a dû être traité pour lui-même : et il reste encore des traces de la forme primitive. Le *contrasto* de Cielo d'Alcamo. Même dans la poésie populaire de notre époque on retrouve un débat analogue dans la chanson des *Transformations* et dans celle de *Marion*. Ce débat paraît remonter à une scène chantée et dansée dans des réunions joyeuses et notamment dans les fêtes du printemps, 572-79.

V. Parenthèse sur les *chansons d'aube* et autres chants analogues. Seuls peut-être, les chants de veille et les chants d'éveil se rattachent aux fêtes du printemps, 579-88.

VI. La danse au moyen âge : la *carole*, qui est essentiellement une danse aux chansons où on se tient par la main, 588-91. Souvent les femmes seules y prenaient part, 591-92. Rondes mixtes, 592-93. Une des danseuses « chantait avant », les autres reprenaient le refrain, 593-95.

VII. Que chantait-on dans ces caroles ? Vraisemblablement à l'époque féodale primitive des chansons héroïques et romanesques, analogues aux kämpeviser scandinaves, 595-97. Mais il est probable que de bonne heure, à côté de ces chansons sérieuses, les danses furent accompagnées par de tout autres chansons d'un caractère gai et printanier : tantôt elles célébraient le mois de mai, la nature renaissante, les fleurs, les chants des oiseaux, tantôt — et c'est dans les fragments de chansons françaises qui nous sont parvenues le cas le plus fréquent — elles placent au premier rang ou même contiennent uniquement une invitation à l'amour. Chantées aux fêtes de mai, durant la « libertas maia », elles présentent souvent, par une sorte de convention presque liturgique, le mariage comme un servage auquel la femme a le droit de se dérober, et le mari, le « jaloux », comme l'ennemi contre lequel tout est permis. D'autres chantent simplement le plaisir d'être jeune, la joie, la danse, la beauté ou la parure féminine, 597-601.

VIII. Tous ces thèmes se retrouvent dans les débris qui nous sont restés de notre ancienne poésie de danse. Une étude de ces fragments fait voir en effet que les

chansons de carole, surtout dans leur forme la plus ancienne, portent bien encore la marque de leur origine populaire et de leur attache aux fêtes de mai. Elles en ont gardé jusqu'au bout deux traits caractéristiques : la joie du renouveau et la glorification de l'amour envisagé surtout comme une révolte contre le mariage, 601-9.

IX. Mais ces deux traits, dont l'origine populaire n'est pas douteuse, se retrouvent également dans tout l'ensemble de la poésie courtoise. C'est très vraisemblablement que la poésie courtoise par excellence, la poésie des troubadours, imitée dans le Nord à partir du milieu du XII^e^ siècle, a son point de départ dans les chansons de danse qui accompagnaient les fêtes de mai, 609-11. Ces chansons ont dû exister un peu partout en Gaule, mais leur transformation en une poésie de société aristocratique semble bien s'être produite dans une région unique, qui comprend à peu près le Poitou et le Limousin. Succès prodigieux de cette poésie limousine, 611-12.

X. En dehors des « thèmes » de chansons jusqu'ici examinés, y en aurait-il d'autres qu'aurait traités la poésie populaire du moyen âge et qui, perdus dans la suite, se laisseraient encore reconnaître dans nos chansons du XV^e^ et du XVI^e^ siècle et dans la lyrique allemande, italienne et portugaise, des XII^e^ et XIV^e^ siècles ? 612-15.

[Cf. 25, n. 2, la fête de mai est-elle « germanique » ? 35-36, la poésie lyrique au Midi avant Guillaume IX ; 52-55 et 229 n. 3, la poésie lyrique du Nord au XII^e^ et au XIII^e^ siècle ; 81-82, la poésie lyrique en Normandie avant l'annexion.]

BELE AALIZ..... 616-624

La chanson de carole de *Bele Aaliz*. Les nombreuses variantes qu'on en a peuvent se ranger en trois groupes composés de couplets où les vers — ceux de la fin et du refrain mis à part — sont respectivement de dix, de huit et de sept syllabes. Dans chaque groupe, il semble qu'il y ait eu une forme assonant en *i* et une forme assonant en *a*, 616-17. — I. Vers de dix syllabes, 617-18. — II. Vers de huit syllabes, 618-21. — III. Vers de sept syllabes. La bele Aaliz citée par un prédicateur du XIII^e^ siècle. Boutade d'un moraliste recueillie par Jacques de Vitri, 621-24.

VI. LA LITTÉRATURE DU QUINZIÈME SIÈCLE

LA NOUVELLE FRANÇAISE AUX XV^e^ ET XVI^e^ SIÈCLES..... 627-667

Introduction. — Le livre de M. Toldo. M. Toldo rapproche des conteurs italiens les nouvellistes français du XV^e^ et du XVI^e^ siècle. Il met en lumière l'influence de ces conteurs sur la forme de la nouvelle française avec plus de netteté qu'on ne l'avait encore fait. Pour les emprunts portant sur le fond même des récits, là où il ne s'agit pas d'évidentes traductions, il semble bien qu'il ait exagéré la part de l'influence italienne. C'est ce que va montrer l'étude suivante, 627-30.

I. *Les Cent nouvelles nouvelles*. Le « monseigneur » auquel sont attribués plusieurs récits est, non pas le dauphin de France, plus tard Louis XI, mais le duc de Bourgogne Philippe. L'auteur est presque certainement Antoine de la Sale. L'influence du *Décaméron* sur son recueil n'est pas douteuse, mais, voulant donner un pendant français au livre de Boccace, il s'est abstenu de lui emprunter aucun récit : les contes que M. Toldo donne comme pris au *Décaméron* sont des variantes parallèles et non des imitations. Dans l'immense majorité des cas, ses récits sont indépendants de l'influence italienne, 631-36.

II. *Le Grand parangon des nouvelles nouvelles.* Rien n'indique que Nicolas de Troyes ait approché Marguerite de Navarre, et encore moins que la reine ait connu le livre du sellier de Troyes et lui ait emprunté l'idée de son recueil. Un grand nombre des récits du *Grand parangon* viennent du *Décaméron*, lu dans une version française : ce sont alors des traductions presque textuelles. D'autres sont empruntés à d'autres livres. Restent une soixantaine de nouvelles qui sont d'origine purement française et populaire, 636-44.

III. *L'Heptaméron.* A regarder l'esprit du livre, l'influence de Boccace et de la Renaissance italienne y est marquée. Mais aucune histoire n'est prise sciemment dans un livre antérieur : il n'y a qu'une exception, mais indiquée par Marguerite elle-même, 644-47. L'étude, du reste difficile, des rapports de l'*Heptaméron* avec le recueil de Bandello confirme cette conclusion, 647-54.

IV. *Les Comptes du monde adventureux.* L'attribution à Antoine de Saint-Denis est extrêmement douteuse, 654-55. Sur cinquante-quatre nouvelles une trentaine sont prises, quelques-unes simplement traduites de Masuccio ; mais, en dehors de ces emprunts textuels, rien n'indique que l'auteur ait été familier avec l'Italie ou la littérature italienne, 654-59.

V. *Les Nouvelles récréations et joyeux devis.* Il faut réduire ce recueil aux 90 nouvelles de l'édition princeps (1558) : quelques contes proviennent peut-être des papiers de Bonaventure des Periers, mort en 1544, mais le plus grand nombre est l'œuvre de deux Manceaux, Jacques Peletier et Nicolas Denisot, 660-62. C'est un livre joyeux et inoffensif qui ne cherche qu'à faire rire un moment. Éloigné des passions des romans, contes et pamphlets français du temps, il l'est également des tendances plus artistiques et des visées plus hautes des *novellieri* italiens. C'est un livre bien français, 663-66.

Conclusion. — De tout le mouvement, suscité par le *Décaméron*, mais resté en grande partie original, il n'est pas sorti un chef-d'œuvre comparable à celui de Boccace, mais il est sorti au moins trois livres qui ont été pour la littérature française un véritable enrichissement : les *Cent nouvelles nouvelles*, l'*Heptaméron* et les *Joyeux devis*, 666-67.

Le poète Guillaume Coquillart, chanoine et official de Reims. 668-677

Les écrits de Coquillart. Imprimés pour la première fois en 1513 ou 1514, trois ou quatre ans après la mort de l'auteur, par deux de ses amis, dont l'un était le chanoine Jean Godart, 669-70. On a eu tort de confondre notre poète avec plusieurs Rémois du même nom, en particulier avec un traducteur de Josèphe qui avait trente-neuf ans quand il se mit, en 1460, à la « translation » du *Bellum judaïcum*. En réalité le poète Guillaume Coquillart a dû naître vers 1450, et il était jeune étudiant en théologie à Paris quand il y composa ses poèmes entre 1477 et 1480. Dès lors, le caractère de ses trois principaux ouvrages apparaît nettement : ce sont jeux de basochiens, joyeuses parodies juridiques, « causes grasses » comme il était d'usage d'en plaider chaque année à la Saint-Martin. Coquillart y note, pour s'en moquer les modes, les travers, les ridicules fugitifs de la société bourgeoise, mondaine et galante de son temps, 670-77. Difficultés d'une édition vraiment satisfaisante des poésies de Coquillart, 677.

ERRATA

Page 35, note 1, ligne 4, lire : *Breviarium Alarici.*
— 54, note 4, dernière ligne, lire : jeu parti.
— 141, — 3, dernière ligne, hypothése, lire : hypothèse.
— 210, — 3, ligne 1, lire : travail.
— 361, — 2, de la p. 360, ligne 6 à partir du bas, pecheur, lire : pêcheur.
— 470, — dernière ligne, lire : 1913.
— 478, — 4, — 2, lire : Charrette.
— 497, titre courant, lire : du moyen âge.
— 519, numérotée à tort 516.
— 585, note 4, ligne 1, lire : des fonctions.
— 603, ligne 18, lire : *Guillaume de Dole.*
— 646, — 18, lire : méritent.
— 666, — 12, lire : *Heptaméron.*
— 671, — 11, lire : situation.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PQ
153
P3
Paris, Gaston Bruno Paulin
Mélanges de littérature
française du Moyen Age

57